

BBC 音乐导读 2

巴托克 室内乐

Bartók Chamber Music

Stephen walsh 著
郑 朔 译

花山文艺出版社

图字：03－98－006 号

图书在版编目（CIP）数据

巴托克：室内乐/（英）沃尔什（Walsh，S.）著；郑朔译．石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 2 册）
ISBN 7-80611-639-7

Ⅰ．巴… Ⅱ．①沃… ②郑… Ⅲ．巴托克-室内乐-重奏曲-音乐欣赏 Ⅳ．J627．07

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 23911 号

BBC 音乐导读 2

巴托克：室内乐

Stephen Walsh 著 郑朔译

责任编辑：张国岚 **装帧设计**：苇 子

美术编辑：赵小明 **责任校对**：康董康

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印 刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经 销：**新华书店**

787×1092 毫米 1/32 5.625 印张 91 千字 1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷 印数：1—5，000 定价：9.70 元
ISBN 7-80611-639-7/G・33



目 录

导 言

虽然巴托克发表的室内乐作品数量并不特别多，但这些作品在考虑他作为作曲家的地位或发展时显得如此重要，因此我们完全可以把它们视为一个单独部分来对待。单是那六首四重奏就足以提供远比本文范围更为广泛的研究材料（事实上，卡尔帕第〔János Kárpáti〕那本出色的、但过于技术性的《巴托克的弦乐四重奏》就是这样做的，该书由布达佩斯外文出版机构柯维纳出版社出版，可惜英译本太差）。这些四重奏不仅本身是一系列杰出的传世之作，而且由于它们涉及巴托克成熟创作时期的几乎每个重要阶段，因而他使人有如此难得的机会了解他的艺术成长过程。总而言之，他似乎是带着反思和全神贯注的精神写四重奏的，而不是那种驱使他为自己的音乐会演奏节目写钢琴曲的迫不及待的实际需要（尽管他也像舒曼那样，曾利用钢琴进行试验）。这部分也说明了为什么四重奏曲有较广阔的领域：它们大

胆的思想性，形式上非常细腻和多样性，它们终于具有的完美和克制特色。也许这还说明了为什么它们之中那些水准最高的四重奏曲也正是刚一接触时最难欣赏的。巴托克肯定不惧怕大脑的活动，他的四重奏曲继承了贝多芬后期的思想集中和冷酷严峻的传统：扼绝为了美或放纵情感的利益而破坏逻辑性。虽然巴托克的四重奏曲往往是美的，并且（我希望证明这点）肯定是充满感情的，但是如果有人坚持音乐首先必须是悦耳动听，那他就无法欣赏或了解这些四重奏。

《第一号四重奏》是巴托克生前发表的最早一首室内乐作品，但是在这以前已经有过一些不同乐器组合的室内乐试验，这是不足为奇的，其中有两首——《e小调小提琴奏鸣曲》（1903年）和《C大调钢琴五重奏》（1903～1904年）——在他去世后发表并录制下来。他本人就是位钢琴演奏家，一个神童（或近似神童），而且他的父亲是杰出的业余钢琴家，他很自然地在童年时就专为他自己的乐器谱曲。但在他孀居的母亲于1894年在多瑙河畔的城市波兹索尼（Pozsony，当时为匈牙利的一部分，现为布拉迪斯拉发）定居下来后，十三岁的巴托克就成为社交活动中受欢迎的钢琴演奏者，而他最早的室内乐的尝试就从这一时期开始。

现在流传下来的1895年的一首钢琴和小提琴的《c小调奏鸣曲》，已经显示出他在处理传统的形式上具有出乎意料的自由，以及他在为小提琴写作方面某种自然的流畅风格，虽然在钢琴部分则显得古板和矫揉造作，实际的风格仍然可说是浪漫派以前的风格。巴托克把这首奏鸣曲列入可能是在1897或1898年起草的他的作品目录中，这份目录还提到以下的作品：两首1896年写的四重奏（是否为钢琴曲我们不得而知，因为乐曲未保存下来），一首次年写的《C大调钢琴五重奏》，但也佚失了，只剩下可能的一个慢板片段；还有两部实际上最完整保存下来的作品，一首《A大调小提琴协奏曲》（也是在1897年创作）和一首《c小调钢琴四重奏》（1898年）[1]。

这两首作品在风格和技巧上的进步是突出的。受当时居统治地位的维也纳情趣的影响，巴托克这时已进入他的勃拉姆斯阶段，维也纳的影响也统治着附近的波兹索尼。一泻千里的钢琴部分，生机盎然的和声以及相当

---

[1] 关于巴托克少年时期作品的详细情况见迪莱（Denis Dille）的《巴托克少年时期作品题目索引，1890～1904》（布达佩斯，1974）。

沉重的展开部分宣告了乐曲的德国根源。有趣的是，这位作曲家虽然既无德国血统也无贵族血统，都在这两首总谱上签上“贝拉·冯·巴托克”的名字（如果在六年后，即在1903年写协奏曲和五重奏时，在反奥地利的布达佩斯用这种方式签名，那他可能就性命难保了）。但是不管怎样，尽管乐曲具有自信心和技巧上的成熟性，但仍然缺乏独特的个性。1899年1月完成的《F大调弦乐四重奏》显然是巴托克当年被接纳进入布达佩斯音乐学院时提交给布达佩斯钢琴教授托曼（Istvná Thomán）的作品，也同样缺少个性。一年后巴托克向他母亲诉苦，说托曼认为这些器乐作品野心太大，建议他“尝试更简单的作品，例如歌曲”。可能是由于托曼对他的评价不佳，巴托克似乎还放弃了另外一首钢琴五重奏，虽然也还有些肯定属于该作品的片段保存了下来。

一个十八岁的学生，即使天分很高，也还缺少属于自己的创造性声音，这是不足为奇的。但是巴托克碰到的问题却是还要持续一段令人沮丧的时间。他在布达佩斯求学时期，一连串主要来自德国进步流派的压倒性的影响不断威胁着他刚开始形成的独特个性，而且当时匈牙利首都学生们具有日益排外和民族主义的情绪。正当

他想发展一种特有的匈牙利风格的时候，巴托克却被瓦格纳和施特劳斯的影响所淹没。例如在《科苏特》（Kossuth）交响曲里，他不得不采用一种基本上是施特劳斯的风格来歌颂这位十九世纪伟大的匈牙利爱国者。而在巴托克写《科苏特》交响曲的同时创作的两首大型室内乐，1903年的《小提琴奏鸣曲》和1903～1904年的《钢琴五重奏》里，勃拉姆斯和施特劳斯仍然是最显著的影响。两首作品表面上占统治地位的是巴托克已经喜欢上的勃拉姆斯式的丰富的协和统一，尽管和声语言具有一种新的柔和性，而这种柔和性则来自这位年轻作曲家对施特劳斯最近的交响诗的深刻研究。

但是这种音乐中也透露出某种更新和更属于个性的闪光，虽然它也得益于施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》（Also sprach Zarathustra）和《英雄的生涯》（Heldenleben）中先进的和声技术❶，但却有一种可说是匈牙利的特色。包括三个乐章的《小提琴奏鸣曲》从格式上说完全是传统的：开始是奏鸣曲式的有节制的快板，接着

❶ 巴托克的第一乐章包括一首以显然受《查拉图斯特拉如是说》中的《科学》（Wissenschaft）赋格启发的十二音主题为基础的赋格，巴托克1902年第一次听到施特劳斯那首曲子。

是一套简单的全音阶次要主题的变奏曲（其谱系则肯定是勃拉姆斯式的），其终曲则是匈牙利式回旋曲的固定形式，但是乐曲的匈牙利风格则不仅仅是少数优雅语言的模仿。特别在变奏乐章中，巴托克不仅模仿匈牙利吉普赛乐队的典型音调，它那涟漪般起伏的匈牙利大扬琴（cimbalom）的琶音和华彩乐段，及其小提琴的华美乐曲，而且为了使调性和声具有新的特色，还在所谓的“吉普赛音阶”中增加了某些怪诞色彩，而这些色彩在十九世纪的仿作者看来都只不过是异国情调。因此，有时在一首乐曲的旋律线之间插进一个楔子，使它们出现了奇怪的扭曲表现和产生意想不到的冲突，其结果是和匈牙利浪漫派集成曲曲谱中非常与众不同的作品，甚至和李斯特的作品也不同，后者曾对乐曲来源进行过研究，而且一个具有匈牙利血统的人，完全有理由想把这些乐曲来源吸收变成自己的风格。巴托克后来也通过吸收来创造他成熟期风格的基础，但其素材却有着根本的不同。小提琴协奏曲中的匈牙利因素，就像巴托克在1907年以前其他作品中的匈牙利因素一样，不属于真正的民间音乐或农民传统，它们在很大程度上属于人工的，并且多多少少是十八世纪中期或末期以来的较为晚近的城市传统，而且在很大程度上是有教养的音乐家的

创作作品，属于这一传统的有奥地利军队的所谓的征兵（verbunkos）音乐，恰尔达什（csárdás）舞曲风格，以及几乎纯属演奏（今天仍在演奏）这种乐曲的吉普赛人乐队的器乐风格。在 1904 ~ 1905 年发现了匈牙利农民音乐后，巴托克得出这样的结论，直到那时为止作为匈牙利风格基础的征兵音乐风格是不能作为民间音乐的，尽管他从未否认过它是一种真正匈牙利的现象，而且，我们可以看到，他有时在自己的乐曲中还采用过。他之所以反对将它作为一种民族风格的基础，那是因为它是一种创作出来的而不是自然形成的音乐。当他发现其中的一些素材，通常潜移默化而渗透进匈牙利某些地区的民歌中之后，他对它的态度也就有所改变了。

《钢琴五重奏》虽然也带有这些匈牙利的浪漫派特色（特别在最后两个乐章，它们具有征兵音乐和恰尔达什舞曲标准的慢-快〈lassú-friss〉节奏的特点），但却不像《小提琴协奏曲》使用得那么大胆。这首作品结构无懈可击，我们完全能理解，在完成了这首总谱后，巴托克认为他的学艺阶段已经结束，他现在可以着手对他随后的作品进行“最后的”编号了（他的下一首作品《钢琴狂想曲》，被定为 Op.1，而《钢琴与管弦乐的诙谐

曲》则同时定为 Op.2，虽然它是到了 1961 年才发表的)。但是从曲调上说，《五重奏》仍主要来源于传统的模式；诙谐曲尽管光彩动人和充满活力，它几乎仍是纯粹勃拉姆斯风格，而柔板乐章中和声的处理是那么带有施特劳斯的风格，以致它预告了施特劳斯本人像在《玫瑰骑士》(Der Rosenkavalier) 中《奉献玫瑰》等乐段中对和弦的使用。更富成果的影响来自李斯特，他似乎启发了巴托克用来把《五重奏》的四个乐章联结在一起的主题转换的套曲 (cyclic) 技巧。由于我们在巴托克的所有弦乐四重奏及其他许多作品中都看到了各种套曲法，它们那么早就出现可以看成带有预言性质。但是这类手法在晚期浪漫派作曲家身上可以说是种司空见惯的技巧，他们以这种手法来使有限的思想内容变化多端，同时也使作品的结构具有真正的连贯性。后来，对巴托克来说，这种方法之所以特别具有吸引力，则在于它的结构或建筑学上的可能性。

《钢琴五重奏》完成于 1904 年，该年 11 月在维也纳首演，巴托克亲自担任钢琴演奏。预订下一个月在布达佩斯举行的演奏，由于作品技术上的困难不得不取消(据巴托克本人描述，维也纳的演出有几次也几乎停顿下来)，《五重奏》一直到 1910 年 3 月才在匈牙利演出，

和《第一号弦乐四重奏》(也是首演)及Op.6《钢琴小品》(Bagatelles)列在同一节目单上。就像差不多同一时期的勋伯格(Schoenberg)一样,巴托克发现他浪漫主义的青年时期对于欣赏他后期的试验性风格是个障碍,这可能说明为什么他对《五重奏》采取多少有些暧昧的态度,他没有发表它,但却把手稿仔细保存好,并在1940年带了一份副本到了美国。他对这部作品的爱好是不难理解的。如果说这不是他青年时期最富个性的作品,它也肯定是最有才华的作品之一,它出色地让我们看到了一个伟大作曲家正处于发现自己的边缘上。

《第一号弦乐四重奏》

在《钢琴五重奏》和1909年初完成《第一号弦乐四重奏》的这段期间，巴托克的乐曲开始具有新的和引人入胜的个性。尽管它极为熟练而且思想新颖，《五重奏》本身却绝不能被承认为第一流的创造性天才作品。而另一方面，在某些方面虽不是那么信心十足的《四重奏》，却肯定地表达了一种个人想象，至少是开始具备专门用来表达这种个人现象的技术才能。这些年里，巴托克是以一个独立的现代派出现的。他从1907~1909年间的很多作品都使人想起这是勋伯格和韦伯恩（Webern）最初进行无调性试验的时期，也是现代主义作为一个一般性概念在艺术中兴起的时期。但对这一切巴托克一无所知。当然，他的音乐根源（只有一两次重要的例外情况）与勋伯格同出一辙，因为他也是从同一个传统中成长起来的。我们已看到，在1904年时，他已经很熟悉勃拉姆斯和李斯特的乐曲，对瓦格纳作过认

真研究，并且知道了施特劳斯的交响诗，但是这些模式在一段时间里牢牢地限制住他，他需要的是一次来自中欧传统音乐之外的震荡，才能使他重新评价该传统，并对他的创作有所助益。事实上他经历了三次震荡，其中两次是音乐方面的。1904 和 1905 年，他发现并着手搜集真正的马札尔（Magyar）民间音乐的例子；1907 年，显然是第一次他开始知道了德彪西（Debussy）的钢琴曲；同年，在亚斯贝雷尼度暑假期间，他深深地爱上了年轻小提琴家斯泰菲（Stefi Geyer）。

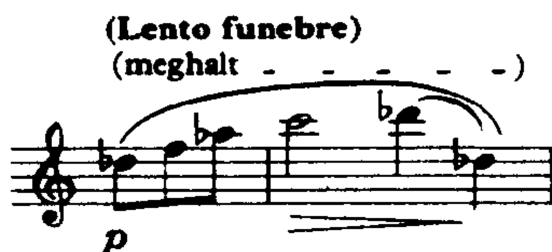
人们也许一直低估了这种情感对敏感内向的巴托克所产生的影响。他的爱情几乎可以肯定没有得到对方的回报，到了 1908 年 3 月时，这场单相思最终告一段落。但是从巴托克这段期间写给斯泰菲那些充满理想的信件中可以得知感情的浓厚。首先可以从与这桩恋爱有关的一小批作品中听出来：巴托克在亚斯贝雷尼开始创作后来献给斯泰菲的《第一号小提琴协奏曲》，《两幅画像》（Deux Portraits），Op.6《钢琴小品》（Bagatelles）的最后两首，以及《第一号弦乐四重奏》。

在这些作品中，协奏曲主要是巴托克表达爱情之作。他是为斯泰菲写的，完成后（1908 年 2 月）将手

稿寄给他，但是她没有拿出来演奏，结果是在她 1956 年死后，这首乐曲才以原来的形式公诸于世。巴托克曾在信中告诉斯泰菲，两个乐章是给她的两幅相对立的画像：分别为斯泰菲“理想化的”画像和“生动、愉快、机智并讨人欢喜的”画像。但是富于深意的是，巴托克原来还打算有第三幅画像，那就是“冷淡、漠不关心和沉默不语的斯泰菲”的画像，她说那将是“可憎的乐曲”，最后他决定至少不放在协奏曲里。然而，可能不久以后他创作的这首“可憎”的乐章就是组成 Op. 6 的十四首《钢琴小品》中最后一首尖刻的圆舞曲《我跳舞的情人》(Ma mie qui danse)。在这首讽刺性的乐曲总谱的题目上面写有匈牙利文“吾爱在跳舞”（szeretöm táncol）的字样，早些时候巴托克曾向斯泰菲保证说这个题目是“你的主要主题”，而且它在《协奏曲》的两个乐章中都处于突出地位。好像是为了证实它们之间的联系，在前一首轻快小曲的将近结尾处也引用了这一主题，那是一首副标题为“她已香消玉殒”（Elle est morte）的葬礼进行曲，用的是匈牙利文的标记“她已香消玉殒”（maghalt）——见谱例 1。大约在 1911 年，与斯泰菲的风流韵事逐渐被淡忘之时，巴托克把《钢琴小品》中的第十四首改编为管弦乐曲，并配之以稍加

谱例 1

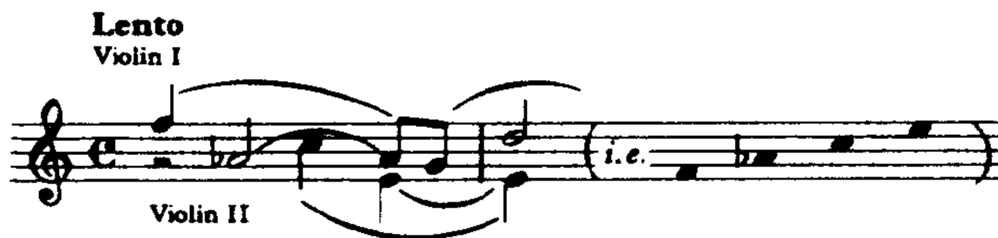
(a) 钢琴小品，Op. 6，第十三首



(b) 钢琴小品，Op，6，第十四首



(c) 第一号弦乐四重奏（开头）



改动的《协奏曲》第一乐章的乐曲，从而创作出一件新作品《两幅画像》(《理想》〈Ideal〉与《怪诞》〈Grotesque〉)。

《第一号弦乐四重奏》与这些激情的表白没有什么直接联系。巴托克可能是在亚斯贝雷尼同一次暑假期间粗略地写下了这首作品的某些主题的，否则这只能说明它与斯泰菲的恋爱事件只有内在的证据联系在一起。《四重奏》开始时是第一小提琴和第二小提琴之间的一段自由的卡农，它开始的四个音符（以两个声部算做一个）组成与《小提琴协奏曲》第二乐章主题密切相关的音型。巴托克本人曾对斯泰菲指出过这种联系，说这个主题是“我的挽歌”这一说法使人想起简洁的《钢琴小品》中的第十三首。但是巴托克并没有说明这一四音符的格式就其四重奏的形式而言，只是斯泰菲的主导动机（Leitmotiv）的小调式对歌。正如在谱例 1 上可以看出的。

从曲调来看，这些音符在作品中出现得十分频繁，不过更多地是作为一种有特色的音型，而不是一种确定的动机。但是卡尔帕第指出过，四个音符组织的和弦（小七和弦第三转位）对于开始的乐章来说是基本的，而且通过四件乐器的独立进行几次相互映照。值得一提

的是，这种由叠置的三和弦创造出来的七和弦方式，在浪漫派音乐濒临死亡的年代里，是一种司空见惯的技法（例如马勒的《第三号交响曲》第一乐章反复出现的夸张的音型，这首交响曲甚至使用了像巴托克的《我跳舞的情人》中同样的“被打断的”三连音节奏）。在本来只是常见的普通和弦中，这种未解决的七和弦具有一种特别令人渴望的效果，而这种热烈渴望的浪漫派风格肯定是巴托克的《第一号四重奏》和斯泰菲时期的其他作品共同具有的特色。

在这里，瓦格纳的影响是明显的，特别在第一乐章（正如在《小提琴协奏曲》《两幅画像》的慢节奏的第一乐章）和第二乐章的一些部分。巴托克从学生时代起就熟悉瓦格纳的乐曲，但是由于其影响在 1907 年以前对他自己的乐曲并不强烈，因此在那一乐章构思的作品中意想不到的出现的《特里斯坦》（Tristan）风味，其合乎情理的解释可能是由于巴托克当时正处于感情的风暴之中。四重奏开始时的旋律风格可能与《特里斯坦》接近，具有同样的走向半音体系和强烈的焦虑不安感，带有牺牲了解决强拍音的助音，但是它的对位技巧中自由流畅的线条却很少遵循任何固定的和声系统，反而却比较接近稍后一些的一位德国作曲家雷格尔（Max Reger）

的作品。在英国，雷格尔不大受人欢迎，但巴托克却肯定在 1907 年研究过他的作品，并在同年初夏曾到莱比锡拜访过他。我们不知道是否是雷格尔促使巴托克再一次用对位法来创作弦乐四重奏的。无论如何，谁也不能否认《第一号四重奏》的强大的感情力量，而这不可能是来自雷格尔或其他任何作曲家的启发。

巴托克在 1909 年 1 月 27 日完成这首四重奏。除了 1907 年写的草稿外，这部作品几乎花了他一年时间，这可从他写给斯泰菲的最后一封信（1908 年 3 月）中提到这首作品上推断出来[1]。但这一年中他多次因出国旅行而被打断，在夏季去了德国、瑞士和法国，后来他又去特兰西瓦尼亚（Transylvania，当时仍为匈牙利的一部分）搜集民歌。总谱结尾处的一个注释记载了完成的确切日期，次日他在给钢琴演奏家朋友弗伦德（Etelka Freund）的信上说："我高兴地告诉你四重奏昨天写完了，我想星期六晚上带到你那里，你愿意接纳它吗？如果不，那就在星期日午餐后……"卡尔帕第猜测这次访问导致举行了一场钢琴排练，这次排练很成功，使得新

[1] 根据她向迪莱提供的情况，引自卡尔帕第：《巴托克的弦乐四重奏》（布达佩斯，1975），第 173 页。

成立的瓦德鲍尔-凯佩莱（Waldbauer-Kerpely）弦乐四重奏乐团接受了它。但也有可能是巴托克将乐谱交给布达佩斯音乐学院的小提琴家瓦德鲍尔（Imre Waldbauer），当时他们两人都在该音乐学院讲授。据科达伊（Kodály）的传记作者埃厄塞（László Eösze）的材料，瓦德鲍尔四重奏乐团是在科达伊的鼓动下成立的，巴托克特意要在他们计划于 1910 年初举行的一次联合音乐会上演奏弦乐四重奏。两位作曲家都很难说服有名的音乐家演奏他们的室内乐作品，尽管在 1909 年巴托克早期的管弦乐（主要是 Op.3 和 Op.4 的《组曲》和根据 Op.1《钢琴狂想曲》改编的"协奏曲"版本）已开始不顾保守舆论的浪潮而逐渐取得进展。不幸的是，这些作品都属于巴托克在亚斯贝雷尼以前的浪漫派风格，而《小提琴协奏曲》如我们看到的，直到 1911 年 2 月瓦德鲍尔亲自指挥第一幅《画像》以前，一直没有公开，也从未演奏过。因此，当计划中的科达伊-巴托克音乐会（其中的两次）在 1910 年 3 月举行时，几乎没有一个听众想到会听见《第一号四重奏》那种大大改变了的，即使仍是浪漫派的风格。更少人会想到巴托克在同一音乐会演奏的《钢琴小品》和第一号《罗马尼亚舞曲》（Romanian Dance），Op.8a 中的试验性和现代主义风貌。总

括来说乐曲不为人所理解而且遭到敌视。为了报复，后来的匈牙利评论界都把这次音乐会和两天前晚上的科达伊音乐会，称之为“现代匈牙利音乐的双重生日”❶。

乍听之下，乐曲本身很难符合这个称号。不错，《钢琴小品》，以及它对双调性（bitonality）与不协和和弦涌流的尝试（例如第八首和第十一首），以及它们有力地运用完全基于悦耳的、装饰性的和有节奏的民歌特色的键盘乐器风格（这种风格在《罗马尼亚舞曲》中采用得更多），是匈牙利音乐中有意识的现代主义的最早例子。当追求时髦的布索尼（Busoni）于1908年在柏林听到它们时，欣喜若狂地接受了。但是这些乐曲在范围上多少仍有局限性，它们的技巧仍旧完全是试验性的。另一方面，更为高度发展和富于个性的《第一号弦乐四重奏》与德国浪漫主义仍保持着牢固联系，而马札尔文化自主的首要条件过去是、现在仍然是要摆脱一切形式的德国影响。

然而匈牙利人这样重视这首四重奏是有道理的，因为它包含了巴托克伟大的四重奏作品成长的种子，而四

---

❶ 埃厄塞，《科达伊的生平和作品》（伦敦，1962），第19页。

重奏则被人们公认为巴托克创造性作品的支柱和二十世纪匈牙利音乐的柱石。这与作为风格现象的民族主义毫无关系。巴托克的四重奏在摆脱了瓦格纳的浪漫主义最后遗迹之后，仍然继续参照了德国模式。同时任何人都能从《第一号四重奏》中听出来的法国影响，在《第五号》和《第六号》的四重奏中也能寻找得到，只是不那么明显罢了。至于民间音乐，《第一号四重奏》直接取材于巴托克旅行中搜集民歌得来的素材，但不是直接引用（他的室内乐或管弦乐作品很少这样做），而是明显地在风格上参考，常常是在作品的关键时刻。这种参考就像剧中人物一样忽隐忽现，很少能形成巴托克风格中的一个固定因素；相反地，在后期几部四重奏里，民歌影响以不同的方式吸收进来，但却较少直接提及。不过，正因为《第一号四重奏》中的匈牙利特色很明显，而且出现在一点也不像马札尔的情景之中，我们就可由此判断巴托克日趋成熟的风格中土生土长的因素和纯粹个人的因素之间的关系。从这里似乎可以看出巴托克的风格中有许多怪诞尖刻的半音是他对李斯特-瓦格纳-施特劳斯的传统进行的解释。它们的个性来自鲜明的节奏感。在十九世纪的音乐中，节奏一般从属于和声的运动，并趋向于受和声乐句的长度和终止式的位置所制

约，这就是为什么在晚期浪漫派音乐中调性的愈益模糊往往伴随着丧失节奏的特性而出现。然而，巴托克把节奏作为和声的一个独立因素引进，用以增强协和统一感，这种协和统一感越来越不受到和声原理的控制，而越来越多受到调性中心的控制，这种调性中心的唯一逻辑是旋律的逻辑，有时它们甚至还相当任意地发挥作用，就像它们在《第一号四重奏》的末乐章开头时做的那样。

这首乐曲的热情洋溢以及像舞曲一样的节奏，很可能使它的最初一批听众感到不安，因为他们已经习惯于把弦乐四重奏看成是温文尔雅地讨论崇高奥妙思想的媒介。我们只须研究一下贝多芬、舒伯特和德沃夏克的作品，就可以看出这种对四重奏的神秘看法是多么错误，因为他们的四重奏都充满了生气勃勃的舞曲节奏。但是巴托克的《第一号四重奏》已经包含了一个重要的新要素：即它的节奏处理具有一种有时近乎狂暴的咄咄逼人的光彩。就我所知，这一特色在四重奏的历史上是毫无先例的，可能是受匈牙利民间音乐充沛的节奏感的启发。但是，正如雷格尔的影响一样，单单是启发是无法解释巴托克赋予他音乐这方面的惊人的表现力的。甚至有时候（《第二号四重奏》第二乐章；《第三号四重奏》

的尾声；《第五号四重奏》的第一乐章）节奏几乎已传达出乐曲的全部乐思内容，音高和音色的变化主要是用以清楚表达出节奏——这与传统的作用刚好相反。这类作品的性质和巴托克对待键盘的打击乐器做法并无不同——这点在 1926 年的《奏鸣曲》和《户外》（Out of Doors）组曲中达到登峰造极的地步。那些听过他弹钢琴的人告诉我们，当他坐在钢琴前面，这个一向羞怯、含蓄、内向、身材矮小的人似乎一下子兴奋起来，充满了强烈的活力。这种说法也特别适用于四重奏里快慢音乐之间的对比（《第三号四重奏》也许提供了最好的例子》)。在巴托克以前似乎还没有人想到过用打击乐器来处理弦乐四重奏，因此自从《第一号四重奏》演奏以来，他就一直被指责为对这种艺术手段采用了一种不符合常规的创作方法。这一批评的含义是巴托克对四重奏这种手段的运用远远超出了先前被认为的极限，而且其方式使许多听众感到困惑不安。至于什么是在一首弦乐四重奏中所不能演奏的或演奏效果不佳的，巴托克自己从来没有谈起过，至少我们从现代最优秀的演奏中无法判断出来。

然而从《第一号四重奏》的任何方面都看不出他后来的作品的发展动向。如果说终曲中出色的节奏和生动

的民歌色彩，至少还包含有巴托克最强有力和最富个性的快板（例如《第四号》和《第五号》四重奏的第一乐章）的不容混淆的成分的话，那么缓慢的第一乐章所表现的那种乐曲类型则是他以后从未再运用过的。正如我们已见到的，这一乐章非比寻常的强烈性来自它与斯泰菲事件的关系。事实上，它是为这一恋爱事件的结束而创作的。巴托克称之为“我的葬礼挽歌”，而科达伊则使用了一个含义深远的词句“复活”（return to life），也许他想的是整首乐曲逐渐从它那沉重、黑暗的开头醒过来的方式。这个乐章的确充满了感情含义。紧张的半音旋律线（chromatic lines）和它们安顿于其中的华丽的和声（谱例 2）有时接近于写《升华之夜》（Verklärte Nacht）的勋伯格。关于《升华之夜》，一位同时代人评论道，它听起来就像是“有人在《特里斯坦》的总谱墨渍未干时就把它涂抹得乱糟糟”。

谱例 2

与勋伯格的相近之处还扩展到旋律上的大跳进，和对在变化音及调性上不确定的旋律背景上展开的平行三度的奇怪爱好（大调或小调）。但是与勋伯格风格最不相符的是把这种方式延伸到平行的三和弦（例如第 44 小节等），通常这是德彪西或拉威尔式音调的手法。总体来说这种法国影响尚未被充分吸收，在这里它的意义在于表明巴托克和他的维也纳同时代音乐家不同，他使用和弦及音阶是看中了它们的色彩性的或是（在这里的终曲里）打击乐的价值，而不管它们的和声进行。他们说的和弦“快感原则”，是德彪西最早的革命性概念，

但至少在一方面巴托克的《第一号四重奏》是以一种新的富于个性的方式应用了此原则。如果我们研究开头几小节的两个声部的小提琴谱，我们就会发现，尽管旋律线完全是半音的（甚至几乎是十二音列），但对卡农或伪卡农（pseudo-canon）的安排方式却能不断地产生三和弦。因此最初三个音符发出简短的 f 小调乐音，而在第三小节里则清楚地暗示出 B 大调、b 小调和 G 大调的三和弦。

这种脱离了调性句法来使用调性语汇的做法可以说是种法国思想，但巴托克将它应用在一种仍然是德国的和表现主义的情境之中——事实上接近于雷格尔，就使之成为中欧的东西了。在整个《第一号四重奏》中，在有时配以传统形式的和声的丰富半音旋律和纯静止型的和声之间有一种奇怪却常常是美丽的平衡，而在这种静止型的和声中，和弦若不是同旋律平行，就是在它下面安上了一个固定不变的持续音。在第一乐章中，前面一种创作类型在复音音乐的第一部分和最后部分（1～32 小节和 53～71 小节）中占主导地位，而中间一部分基本上是非半音的，则主要显示出后一种类型。但在这首乐曲中，却没有任何调性的问题，巴托克使用调性中心和各种参照来适应当时的需要，通常听任旋律（或是对

位中的一条线）把我们从一处引向另一处，只是偶尔才注意一下古典音乐意义上的调性结构。事实上，《第一号四重奏》常被说成是“a 小调”，但在第一乐章中却几乎找不到这个调性的痕迹。虽然终曲应该说是接近 A 调，最后也确实地落在 A 音上，但是巴托克达到该和弦的方式，及其急速的全音音阶并随之而来的四度的连锁模进（无论哪个都可以在任何地方开始或结束），仍然使人弄不清楚 A 是否是作品的必须的调性结果。

就实际情况而言，这类问题对巴托克已不再是绝对重要的。他的弦乐四重奏中，没有一首是受调性结构支配的，尽管它们都使用调性中心来明确它们的形式，在这方面，《第一号四重奏》是所有四重奏中最含糊不清的。这点反映出形式和主题处理上的极大不稳定性。后来的四重奏都很注重紧凑的形式对称，达到了动机的简练和成熟。但是《第一号四重奏》既不对称也不简练，而且（像《钢琴五重奏》）不把动机作为适用于一切用途的音乐素材，而是当做李斯特作品意义上的有关主题。我们并非对这些主题的实际意义都有所了解，也许在第二乐章的呈示部（第 94 小节等）是有意义的，这里乐曲令人费解地引用了第一乐章的主题（从斯泰菲《小提琴协奏曲》借来的主题），使用了在该乐章结尾处

采取的形式，或者在终曲所指的（也是第94小节）第一乐章的一个似乎不相干的主题。但重要的是巴托克仍然使用一种主题相互参照的方法，这种方法是浪漫派惯用的并起源于标题音乐。事实上，《第一号四重奏》的确有一种柏辽兹的“固定乐思”（idée fixe），它充溢于第二和第三乐章之中（谱例3）。但它与斯泰菲的主导动机的联系则很微弱。

谱例3

第一号弦乐四重奏

（a）第二乐章，第18～19小节



（b）第三乐章，第5～6小节



《第一号四重奏》不仅在形式上不对称，而且从第一乐章到最后乐章风格与气氛都有明显的变化。开始是一支自由的二重卡农（而不是人们常说的赋格），有人一向把它与贝多芬的，《升c小调四重奏》Op.131的慢

赋格的开始作对比，而复音音乐创作的技巧和强烈性肯定会使那位大师感到高兴。但是这里的感情与贝多芬的柔板乐章中轻盈的忧郁相距十万八千里（尽管克尔曼〔Joseph Kerman〕说该乐章为“卡雷阿尔式的凄凉”〔Kareol-bleak〕，这在本文这里是很有意义的）❶。另一方面，从第一乐章到第二乐章的过渡具有一种贝多芬式的灵巧，而这一段据卡尔帕第说，是在四重奏大概完成之后才加上去的❷。

的确，随着巴托克逐步脱离了第一乐章的阴郁感情，他似乎越来越走进了只有音乐问题才有分量的光明世界。在终曲里构成发展部主要部分的赋格显示出贝多芬式的激昂充沛和自信，虽然它的风格是现代的，也许还显示出雷格尔研究的影响。在写这部作品时，巴托克似乎是专心致志地发展一种新的、富于个性和强有力的室内乐风格，如果不是这一事实，那就是人们都知道在他甚至想都没有想到以《小提琴协奏曲》的斯泰菲动机作为第一乐章的基础以前，他就已经勾画出（只差没有

---

❶ 克尔曼，《贝多芬的四重奏》（伦敦，1967），第330页。

❷ 但这一段及其盘绕的三度，也常常被用来与瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》第三幕开始时的卡雷阿尔的描写相比。

写出）最后两个乐章了。在三段式的第一乐章和奏鸣曲式的第二乐章的突然缩短的再现部分（reprise）中，已经出现了那种形式上的严格的痕迹，这种形式上的严格是后来四首弦乐四重奏的标志，它比任何其他东西都更有利于与贝多芬进行比较。这些特点在《第二号四重奏》中显得更为重要。

《第二号弦乐四重奏》

比起《第一号弦乐四重奏》,《第二号四重奏》的背景是更加模糊不清。从巴托克那里我们只知道这首作品是他在 1915 ~ 1917 年间写的，1917 年 10 月完成；从他已发表的信件或乐曲本身，我们找不到任何暗示来说明有任何感情上的联系，像早些时候的四重奏那样。当然，世界大战把匈牙利卷了进去，成为奥匈帝国的一个轴心，而巴托克像他的所有同胞一样，在物质和精神上都受到影响。战争为他的作品带来的最坏的后果，就是他不能再到更远的地区从事搜集民歌活动（例如，罗马尼亚在 1916 年前都是中立领土，后来又成了西方国家的同盟国，因此他就不能去了)。战时他住在拉科斯克列兹图尔（Rákoskeresztúr)，现在是布达佩斯的远郊区，而当时则是该城市东方边界上的一个村子，他从那里出发搜集当地素材，甚至在 1915 年达到北边的斯洛伐克。但大部分时间他都在家里，比前十年的任何时候都有更

多闲暇进行作曲。

从他作品的名单上很容易看出来这种被迫“无所事事”产生的效果。在 1915 ~ 1919 年间，他不仅写了《第二号四重奏》，还写了《木刻王子》(The Wooden Prince) 的大部分，整部《怪异的满洲官吏》(The Miraculous Mandarin)，著名的管弦乐《罗马尼亚民间舞蹈》(Romanian Folk Dances，根据 1915 年创作的一部钢琴组曲在 1917 年改编的)，还有大量的歌曲和主音音乐合唱曲，以及一系列作品，包括《小奏鸣曲》和 Op.14《组曲》、Op.18《三首练习曲》。比较起来，1913 和 1914 年倒多多少少是空白。这些作品中的绝大部分都是以不同方式根据民歌创作的。钢琴和声乐作品中包括了大量的改编曲；大型的编制第一次显示出将民歌内容与个人富于表现力的技巧特色真正令人信服地融合在一起。在所有作品中，《第二号四重奏》是综合得最完美的。听着这首乐曲，人们立刻感到它必然是经过一段时期的思考与吸收后的产物。和《第一号四重奏》不同，它没有任何囫囵吞枣或不协调的地方。早期从其他作曲家接受的影响现在已消逝得无影无踪，民歌因素与整体表现语言如此密不可分地融合一体，使得听众根本意识不到任何有意的民间风味，就像人们在斯特拉文斯基的《婚礼》

(Les Noces) 或法利亚的《爱是魔法师》(El amor brujo) 那样——这里只举二十世纪最优秀的两部民歌作品，它们碰巧和巴托克的《第二号四重奏》同时期。四重奏的第一乐章和最后乐章正是这种情况。这里的可分离的民间因素只不过增加了一两处主要的旋律音程和某些装饰音。音乐中的民间音调，就其现有的情况而言，只是音色及和声方法的一般性问题，这两点都比《第一号四重奏》简洁朴实得多。出色的中央诙谐曲诚然更朴实自然一些，即使是由于它那用脚踩出的击鼓节奏声。这种节奏据说来自 1913 年巴托克到北非搜集阿拉伯民间音乐的一次旅行。但即使在这里，创作主要属于巴托克这一时期快速的钢琴乐章中喜欢用的那种旋律加节奏类型，他的变奏技巧特别丰富细腻，也使这部乐曲具有钢琴作品通常缺少的一种复杂性。

事实上，尽管《第二号四重奏》是一首富有表情(有时极富表情)的乐曲，还具有一种《第一号四重奏》，甚至是巴托克以前的作品都缺少的严谨的理智性。像他这样的人，似乎是出色地把极度敏感和强烈的直觉情感，与不善社交和喜欢从事理性构思与解释集于一身，这可以从他年轻时的信件(例如给斯泰菲的信)、我们对他生平的了解以及他直到《蓝胡子公爵的城堡》

(Duke Bluebeard's Castle, 1911) 时期为止的乐曲中看出来。的确，激励他音乐的仍然是热情与理论之间的冲突，而且毫无疑问有意无意地把这些具有潜在破坏性的对立物加以协调，是他在1910～1930年间最迫切的创作需要。《第二号四重奏》是他追求渴望的均衡的最早作品，而这种均衡却在一首弦乐四重奏里找到，这一事实很自然地使人把它与伟大的古典作曲家的同类作品进行比较，特别是莫扎特和贝多芬。《第二号四重奏》中庸速度的第一乐章的确具有优美和有节制的流畅之间的莫扎特式的平衡。但是巴托克的四重奏更令人想起的是贝多芬，特别是创作e小调和f小调四重奏，或是后来活泼的升c小调和降B大调的狂风暴雨式的贝多芬。这些四重奏用古典方式说明了四根均衡的弦怎样设法解决复杂的音乐问题，其中涉及强有力的表现方式受到对位和形式的规律的约束，在巴托克身上我们更能意识到紧张和压力。在他二十年代后期以前的作品中，表现的强烈性和迫切性似乎有着将乐曲的结构撕裂开的危险，而他在四重奏响亮音调方面的革新——多次按弦（multiple-stoppings）、特别拨奏（special pizzi-catos）等等——

有助于释放出更大的能量、更猛烈的疯狂❶。由于这些特点增加了强度，因此巴托克被迫用越来越严密的组织来使之保持平衡：更严格地控制动机和对位法，更苦心制造的形式上的对称。总体来说，对立面的斗争一直持续到最后的四重奏，平衡一直主要是不稳定的；自然在这方面巴托克是个非常彻底的现代艺术家，尽管我们可能很愿意对他的音乐表示赞赏，但如果过分把他和古典音乐家作对比，那将是个很大的错误。

在《第二号四重奏》里，开头两个乐章就代表了这种明显的对立，一个乐章是镇静和抒情性的，另一个则是猛烈有力的。如果从古典音乐的角度来思考，我们可能会期望恢复第一乐章的平衡，也许有一种更为自由的运动。相反地，作品却以一种少见的令人费解的慢动作结束，就主题而言与第一乐章有关，然而似乎与其所有富于表现的形式特点相悖。主题方面的联系并不容易察觉，当然这只会使谜更难解开。在巴托克的室内乐里再次出现了这一类的片段似的再现部分，使人联想到一个人在遭到龙卷风袭击后开始收拾他被毁坏的衣物——例

---

❶ 这些影响中有些也许来自另一位作曲家贝尔格（Berg），他热情的性格受到对理智结构的爱好所抵消。

如，《第三号四重奏》的“第一部分的再现”。它们被理解为对各种再现部分的爱好的一个极端例子，这种爱好激励了巴托克对形式上的对称和倒影重复的同样热爱。的确，《第二号四重奏》是他音乐中的有这些辅助技巧的第一次伟大实践。

从轮廓上看，第一乐章是巴托克在《第一号四重奏》中业已相当成功地尝试过的不安的、不断发展的奏鸣曲形式的一个清晰美好的例子。各部分的均衡和职能与古典形式的职能非常相近。但是这里少有或根本没有再现部，也无有意义的调性对比。取代它的是严密的动机结构，全部都是从第一个主题明显地发展而来。仔细安排好的调性中心计划，其主要作用是使关键地方的内容清晰明白。这些中心和传统的调性音乐里的调完全不同；它们可以完全沉没，它们在进行时也可以完全销声匿迹，就像和陆地失去了无线电联系的潜水艇，而调性音乐也通过其调的关系网始终保持着这种联系。在第一乐章中，最重要的中心为 A（小调或大调），而以升 f 小调为其对立中心；两者间的内在关系见谱例 4：

谱例 4



请注意 A 音是必要的共同特征。但在乐章开始时没有哪个中心有明显的表现。如果我们单独奏第一小提琴曲调，我们可以感到它至少是从 A 音开始，但是伴奏和弦却坚决地抵消了它，以致实际上中心也被抹杀了。相反地，却多少模糊地暗示出一系列其他根音。但是细心的听众会注意到巴托克如何使主题的特殊之处（第三和第四音间的降半音）持续不断地移动每个可能的中心的位置。例如在 fig.3，下降的动机不断把 C 变为 B；在 fig.10（发展部的开始），降 E 同样滑入 D：

谱例 5



因此，这些过渡或展开的段落的调性不稳定性是与它们的动机内容密切联系在一起的。这样巴托克就能够在动机展开停顿下来的时刻，或是在他想表述比较新的素材的时刻，用对比方式建立他更重要的中心。fig.5 就是这样的一个时刻，大多数分析家称之为第二主题，尽管它是从第一主题不断地演进而来的。这里一个相对稳定的升 F 调中心得益于至少缺乏对动机的任何公开提及（虽然，如谱例 6 所表明的它事实上是存在的，并力图

把乐曲拖向降 B 调)。

谱例 6



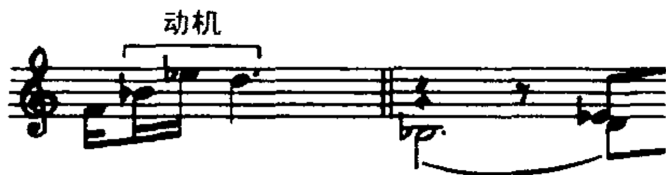
在这一强烈抒情的经过句的结尾，在 fig.9 处，呈示部以一种惴惴不安的心情结束，带有一种（按拉威尔方式）从情态上加以和声的迷人的小结尾主题，用的是与 A 调强烈混合在一起的升 F 调。但后来（经过稍加变动的）同样主题将确定单单集中于 A 调上的整个乐章(fig.21 前的四小节)。

这样，调性中心及其之间的冲突为形式提供了框架并使之明确。但是，不像调性音乐中的调，它们在任何意义上都不能控制其中的冲突。冲突是由动机的写法来决定的。在巴托克身上，当我们谈到动机时，我们通常

指的是旋律的动机——短的主题，包含了其余基本素材。但是《第二号四重奏》也表明巴托克把他的动机渗透进和声里。我们已经看到它们是怎样影响调性中心的。有时它们实际上提供了和弦，例如在作品一开始：

谱例 7

（a）第一主题（已移调） （b）开头的和弦动机



这是并非罕见的一个插段，在这里，巴托克似乎是在暗示某种序列方法，就像在勋伯格作品中那样，这种方法里和弦及旋律都来自同样的音程，但它们仍然是插段。在大多数时间里巴托克容许四条对位线具有某种律动的独立性，主要受动机与织体的考虑的制约。在《第二号四重奏》中，还没有那么多无情的线性自由，这种线性自由使得《第三号》和《第四号四重奏》成为刚接触的听众难于理解的东西。这里有大量传统的模仿创作，以及平行和相反的进行，常常很刺耳，但始终具有明确意图和清楚的关系。

首先，巴托克在《第二号四重奏》中的动机写法的作品富于变化、奇妙而且在各方面都令人舒畅满意。只

须看看总谱开始几页，就会看到他是如何流畅而又简练地变化着开始的乐思，使之不断产生新的但又互有关系的乐思。连接的环节可能只是原来的某一个方面：它的节奏、旋律音程，或甚至只是从这些音程中得出的一个一般的旋律轮廓。有时不同乐思融合成一种新乐思。为了说明这些过程，不妨把再现过的主要主题（fig. 16 加七小节）和它的原始形式加以比较，然后经过整个这一插段（直到 fig. 19 加二小节）。我们可以看出，第一题材的这种“重述”，业已成为全新的东西，等于是对主题的各主要音程、完全四度及半音的阐明。这些在匈牙利民间音乐中也是占主要地位的音程，这一事实可能说明这乐章各部具有的略带民族风格的韵味，即使其中并无民歌的因素。这无疑说明了与《第一号四重奏》比起来，它的织体的开放性和鲜明性，而在《第一号四重奏》里，更为柔和的三和弦仍然起主导作用。

这种织体的开放性肯定不是来自总谱织体的稀疏。除非在模仿写作时引进一些新的部分，否则巴托克几乎在全部时间内都是四件乐器同时进行。尽管缺少休止符，在表面的声音密度中有着巧妙和明显的变化。热烈的浪漫的重复同一旋律有助于确认调性上更稳定的插句（fig.5、和 fig.21 前的四小节）。织体和音响方面的对比

使形式更为清晰，这是巴托克后期所有四重奏的一个显著的特点。

这部作品的终曲情况也是如此。要把各个部分隔离开来并查明它们与第一乐章间的联系在分析上并无多大困难，但我们如何评价整个形式呢？1936 年巴托克在给盖尔特勒（Endre Gertler）的信中谈到《第二号四重奏》时，承认“最后乐章是最难于界定的——归根结底它是一种增半音的 ABA 形式……”然而，卡纳（Mosco Carner）却提出了“同一种马札尔音乐特有的互不相干的各节的链条似序列”作一比较。这很难称得上是一种曲式，但它却令人信服地叙述了我们在巴托克成熟的慢乐章中反复看到的一种组合类型，它们有着极为明确的形式划分，基层组织似的主题和难以捉摸的重奏。但是，要说各节是“互不相干的”也不正确。这里，我们会被巴托克的动机展开——它在这部非常缓慢和支离破碎的乐曲中，有某种省略的特性——的极端可变性所迷惑。事实上，这个链条中的每个环节都促进了朝更持久的高潮发展的一个过程，这个高潮取代了形式上展开的一节的地位。在高潮之后，剩下的环节就组成了一个确定但并不准确和压缩的再现部。

开始时所有乐器（都装有弱音器）似乎都在黑暗中

摸索，在找寻什么熟悉的主题对象。例如第二小节中小提琴奏的分解三和弦就与第一乐章第一小节的和弦一样，而其他的分解和弦则为这种样式的各种变体。很快（第 3 和第 5 小节）大提琴就把这一和弦变成一个旋律，而在 fig.1，中提琴和大提琴则在第一乐章主题中开始围绕各个音程奏出（谱例 8），而在两小节后的第一小提琴中主题突然出现，经过歪曲但却完全可以辨别出来。

谱例 8

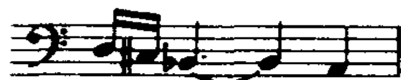


在这一节结束（fig.2 前四小节）时同一乐思稍加修改后，又向 a 小调的一个重要的终止式似的动机提供了低音部，其上声部（中提琴）也令人想起乐章的素材。

下一节（fig.2～fig.4）开始时是使用这种终止式动机作为固定低音（ground bass），然后又放弃了它转而采用以 fig.2 的小提琴主题为基础的纯旋律强化。主题本身完善地说明了巴托克的构思技巧。它听起来很新鲜，的确发出了一种新的、悲恸的音调，然而实际上其要素却是古老的。节奏和开始的轮廓是五小节正在出现的大提琴主题的节奏和轮廓，而音符则包括大量直接从中提琴和大提琴在 fig.1 重新聚集的第一乐章主题中引用的东西（谱例 9）。由于逐步加强了这一旋律的速度、密度和音域，巴托克创造出我们可以强调地说是从这一乐章开始小节中发展而来的一个高潮。

谱例 9

（a）大提琴，第 6 小节



（b）第一小提琴，第 23 小节（fig.2）



（c）中提琴和大提琴，第 9 小节（fig.1）



第三节（fig.4）现在提出了一个新鲜乐思——显然是第二个题材。最初这是像第一乐章主题，建立在一些四度上（和弦及旋律），但它很快开始选择了其他音程：第二小节的小三度，第四小节的大七度等等。节奏和轮廓规定了后面的统一，这是巴托克的典型做法。就在fig.6之后，流畅的织体开始打破，形成小三度fig.4主题的前两个音符与从早些时候开始的终止式动机之间的对歌。开始发展出一场冲突，速度又加快了，织体开始充实——涌现出来的双音滑音是巴托克用来在这个时候提高气氛的典型做法。突然一阵沉寂令人费解地把我们带到乐章的真正高潮：在一段柔和但紧张的复音音乐（在两个真正的声部上）中，四件弦乐器在思索新的小三度素材，但也澄清了以前的许多乐思：本乐章开始时的轻烟似的乐句，第一乐章小结尾主题的小三度（fig.9），甚至第一乐章再现部对称的起伏多变的华彩音型法（fig.17以前），以及现在压缩为三度音程的四度音程。这之后紧凑的再现部（fig.9之前的七个小节）几乎有一种尾声的感觉。

人们是否把这种断断续续和犹疑不定的音乐理解为在某种意义上是对第二乐章的可怕冲刺的反作用，这要视个人的趣味而定。最变幻无常的快板乐曲肯定是除钢

琴独奏曲以外，巴托克写的最有力的音乐（它可与《粗野的快板》〔Allegro barbaro〕和 Op.14《组曲》的第二和第三乐章媲美，并预告了《怪异的满洲官吏》中的“追逐”音乐)。但是它的活力既来自兴高采烈情绪，也来自任何破坏性的冲动。民间舞蹈的来源是明显的，表现在开始部分，顿足般的节奏（在中提琴上敲出的拨奏乐曲)、装饰性的颤音和为旋律增加色彩的奇怪的半音，以及结构的单纯——通常是一首有节奏伴奏的曲调，但它可能是由不协和的和弦组成（一种早在 1908 年就由巴托克在《钢琴小品》中使用过的伪打击乐的方法)。巴托克在给盖尔特勒的信中把这个乐章称做回旋曲，但它并不算是古典意义上的回旋曲。主题经常在变化，变化方式使人想起农民表演者的越来越激动和大胆[1]。而且某些插段——如果它们是插段的话——很难从结构上和主题本身的向前冲进区别开来，主要例外是在 fig. 27 开始的稍微有些古怪的更慢的插段，以此构成了独

---

[1] 再现部中从双拍子到三拍子节奏的强有力变化（就在 fig. 34 前)，是巴托克在后期作品中喜用的技巧的一个早期例子：见《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》第二乐章和《第二号小提琴协奏曲》的外乐章。

立的简短三声中段（trio）段落。

也许这一乐章最大特色就是弦乐器创作的光彩夺目和敏捷机智。巴托克自由地运用空弦（D调的调性特征使之更为方便）和相当大量地运用八度音重叠，从四重奏中获得了意料不到的共振。他还运用拨奏和滑音，达到了令人惊叹的效果。但是出乎意料地，最令人难忘的却是一种微妙的手法：在最急板乐段尾声中，像针尖似的用弱音器（con sordion）写法（在fig.41后），在这里农民舞蹈者的形象立刻消失在一阵光与声音的微光里。在以后的四重奏里，这些革新手法还会导致更为大胆的一些试验。

这种调性语言是值得加以研究的。很大一部分音乐缺少和弦的和谐，但是主要是装饰性或色彩性的半音增强了旋律的音型——也就是说，它们使本来可能不会引起我们长时间注意的曲调富于表现力和振奋性。巴托克发现民歌手就是用这种方法来达到半音阶的抑扬变化，而他的做法在这里基本上是他们的技巧的一种发展。然而，有典型意义的是，他把它用在主题上，这点我们可以从主要主题中本位音F和升F调

之间的含糊闪烁中看出来[1]，这点产生了后来的许多用动机写成的作品。

---

[1] 这个乐思显然来自农民歌声中三度音的含糊闪烁性质。

小提琴与钢琴乐曲

完成《第二号四重奏》和（显然很快地）创作《第三号四重奏》几乎间隔了十年，这是巴托克任何两首四重奏之间间隔时间最长的。有的作者认为，这是因为巴托克只有在他处于想总结风格上变化的一个时期时，他才写四重奏，而他在二十年代初期风格上经历的却是特别复杂与根本的变化。这对于这位正在仔细安排他的工作计划，以便保证他的大学研究同事能了解他的发展情况的伟大作曲家而言，这是无法抗拒的情景。但还有一些实际的考虑。在二十年代初期和中期，布达佩斯的政治气氛肯定对创造性工作不利。无论巴托克或是科达伊，都因为他们对匈牙利民族性的“不正确”态度而受到攻击。据说巴托克在 1924 年曾说过：“我近来没有作曲，我既无时间也没有兴趣。”相反地，他越来越投入到来自他的搜集活动的音乐民俗文化的研究中去。1923 和 1924 年他出版了不下三部民歌集，并且附有详细的

评论文章与风格方面的分析。此外，他成为积极从事国际音乐会的钢琴家和独奏家，这使得他的创作活动仅限于创作一些供自己用的乐曲，或为特别任务而写的作品（如 1923 年的《舞蹈组曲》〔Dance Suite〕）。因此他没有写弦乐四重奏，因为没有人要求他写。另一方面，这一时期包括了最后一次大量创作的钢琴独奏曲，三首钢琴协奏曲中的第一首，以及 1921 和 1922 年为了伦敦的音乐会而创作的两首重要的小提琴与钢琴奏鸣曲。在伦敦，巴托克分别于 1922 年和 1923 年与匈牙利小提琴家道拉尼（Jelly d'Arányi）一起演奏。

从整体来看，这些作品构成巴托克艺术生涯中最艰难和最险峻的一个阶段。不仅其音乐一般来说比以前更刺耳和更不协和，而且和《第二号四重奏》的清晰流畅的可爱结构相较之下更显示出形式断裂的痕迹。似乎巴托克再一次受到各式各样外部的影响。我们知道他听过并很赞赏斯特拉文斯基为贾吉列夫（Diaghilev）早期芭蕾舞剧所谱的乐曲，它们的影响可以从《怪异的满洲官吏》和《三首练习曲》（Three Studies）中气势逼人的节奏上看出来。但很可能巴托克也对斯特拉文斯基新奇的基层组织（cellular）形式印象深刻，或许还对德彪西的某些晚期作品，特别是有钢琴伴奏的小提琴和大提琴奏

鸣曲的类似特点印象深刻。此外，这一时期勋伯格的无调性（序列音乐以前的）作品对他也具有强烈魅力。《第一号小提琴奏鸣曲》充满刺耳、有时是随心所欲的不协和音特别属于维也纳时期，因为它们有意识地在连续和弦中避免八度音重叠和音符重复。当然，除了少数几段强烈的八度音移位（displacement），和一种普遍的表现主义紧张气氛外，巴托克的旋律风格是完全不同于勋伯格的。但是调性与和声中心的经常消失，无疑地有助于产生形式断裂的效果，这是勋伯格及其同事的早期无调性作品中常出现的。

小提琴奏鸣曲（特别是《第一号小提琴奏鸣曲》）表明勋伯格的影响达到顶峰。即使如此，我们仍不能说就是模仿勋伯格的作品：两首作品的语言和技巧都是巴托克的，韵味也肯定是匈牙利的韵味。在这整个时期巴托克的兴趣都在追求马札尔民间音乐的怪异的半音应用，在奏鸣曲中有一些取自它们的一些音阶、琶音和旋律配置的例子，题材倒是技术性的。但是值得注意的是缺少简单的主-属音关系，是和下面这一事实密切联系在一起的：大多数马札尔音阶在主-属音位置上都缺少完全五度音程，就如在许多民间音乐里（其中就有俄罗斯民间音乐，这也是穆索尔斯基的和声的一个特点）一

样，完全四度音程起着更重要的作用，但增四度音程（或三全音）也是相当突出的。《第二号奏鸣曲》的主要小提琴旋律很能说明这点。考虑到巴托克认为这个旋律（和作品）是C大调，那么在这个旋律的开始音阶上缺少G音，以及突出了升F音和本位音F就更加有意义了。

一个更极端的例子是终曲的fig.7，乐曲在这里较长时间地停在同一音阶上，变为G调，但在曲调中却无本位音D的迹象。巴托克培养出一种对这类音阶的粗糙感的兴趣。他大量使用了三全音（常常把它作为一个代用的或“走调的”属音来处理），甚至把半音转换的想法从五度音扩大到八度音，并扩大到和弦的安排（例如《第二号奏鸣曲》第一乐章fig.3前的中速乐曲，在那里似乎只是为了增加和声的尖锐性和紧张感，而由一个半音把和弦的右手部分抬高）。因此，这些奏鸣曲的不协和音既是匈牙利风格也是勋伯格风格。

在这两首奏鸣曲中，第一首一般来说不大令人满意。据说巴托克本人不满意开始部分的热情快板，而在演奏时想把它取消。如果这样，其理由是不难揣测的。这个乐章是奏鸣曲式，但和巴托克同类的最好试验不一样，它缺少素材的真正组合。一开始，情绪就是狂热和

即兴式的（奇怪的是，它甚至令人想起带有匈牙利大扬琴伴奏的十九世纪吉普赛小提琴手的那种过分夸张和做作的风格），不仅思想在性质上突然出现差异，而且两种乐器各自有它们严格遵循的素材且互不交换。这就使形式具有一种奇怪的僵化，与巴托克的器乐风格通常是极为流畅的特点完全不同，即使乐思本身相当热烈的性质也未能加以抵消。

在第二乐章里，随着一个柔板，我们进入了在音响和织体上都完全不同的世界，尽管看起来巴托克并没有完全解决结合的问题。形式仍然是严格按节划分的，两种乐器主要处理的是大部分由实际的或近似的独奏创作勾画出的它们本身的素材。因此，在乐章三段式的第一部分，狂想的小提琴独奏后面两次紧接着的多少是德彪西式的钢琴和弦序列（然后，过了一阵子，小提琴又在后面加上一个更加狂想的即兴声部〔descant〕）。在再现部里（fig.10 前一小节）可以看到同样的型式，细节有很大修改，织体也没有那么多断裂，但其主要轮廓并无改变。中间一段（从 fig.4 开始）的结构相同，但素材更有活力，声音组织更厚实（小提琴“独奏”现在由钢琴伴奏，但就像鼓声一样，具有节奏鲜明的装饰音，不过并未偏离基本音高）。

该乐章实际上预告了巴托克在后期作品中要加以发展的一种类型。它的明显之处（当然，这就反驳了他对这首奏鸣曲所希望的演出版本）是，它为第一乐章的努力和最后乐章的更大努力之间提供了休憩。因此，形式及内容都有意地保持静止和沉思状态，和《第二号钢琴协奏曲》同样是柔板，《第五号四重奏》类似的慢乐章（在该乐章中和在奏鸣曲中一样，简单的和弦和声产生了一种赐福祈祷的格调），特别是在《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》（Music for strings，Percussion and Celesta）伟大的“夜间音乐”柔板，《双钢琴与打击乐奏鸣曲》以及《管弦乐团协奏曲》。在所有这些乐章中，巴托克似乎以一种模仿大自然的客观的平静在回答人类活动，但是在《第一号小提琴奏鸣曲》里，这种对比——在最优秀的后期作品中如此奇妙地流露出感情——的具体特点还没有出现，给人明显印象的是对比本身。也许正是这个原因，表明渴望的小提琴独奏和宁静的钢琴和弦才有了一种稍微经过人工的、几乎是经过消毒的纯洁——是自来水而非泉水的那种纯洁。与第一乐章风格上的对比肯定使人感到困窘。

回旋曲的终曲提出了同样突然的对比。这一热烈的快板在一定程度上恢复了第一乐章的紧张气氛，但实质

上音乐更具有相同性质，而且形式也更为一致，尽管充斥在相当长的篇幅中的是许多华而不实和喋喋不休的重复。乐曲由粗鲁的（ruvido）小提琴表现，受狂放不羁的键盘演奏所支配，再一次为它增添了民歌即兴演奏的色彩。像《第二号四重奏》的中央“回旋曲”（在语法上也相似），它越来越快，尽管经常停下来换气。但是与四重奏不同，这种推动力并没有伴随着形式上的精确性，因此在结尾处感情有些泛滥，而这与第一乐章一样，也是由散乱蔓生的和声风格所促成的。

这首《第一号奏鸣曲》的笨拙来自表现方式的困难，同样也来自风格上缺乏统一。即使这样，巴托克很快找到了克服方法。《第二号奏鸣曲》业已有一种使它与其成对的奏鸣曲区分开来的简洁与平衡。在乐器之间仍然同样缺少明确的素材分配，织体也几乎是同样不协和。但和声逐渐持续地转向固定型式，这又由钢琴演奏者的兼奏或似乎是随心所欲的不协和和弦所整理的织体所加强了。一般来说，声音现在更坚实、更纯正、也更确实。它的典型韵味来自三全音，来自直接双调性（或同主音大小调式）的半音移位，例如钢琴部分的 fig.4 和 fig.7，或小提琴和钢琴之间的 fig.16。但是全音音阶却使这些相当紧张的不协调受到主要的挫折，全音音阶

由于缺乏半音，使乐曲产生一种几乎使人摆脱不掉的“开放”（open）声音。谱例10表明在开始的主题中出现的一个全音音阶的大部分。

谱例10

小提琴（略去钢琴）



主题支配了奏鸣曲，而音阶也是如此。巴托克利用这一事实来获得某种建立在全音基础上的戏剧性音色效果。在第二乐章，紧接着fig.21后，他写了一系列钢琴的全音音簇（cluster）和音阶；他在fig.27处引进了相当长的一段，那里的钢琴部分完全是基于轻巧弹奏的全音音簇、和弦及音阶，并在小提琴旋律后面产生微弱声响。这一段落的安排是供钢琴演奏家双手弹奏出由一个半音分开的不同的全音阶——最初全是在同一个八度音之内。从理论上看这样的群组都是半音，因为它的每个音符都介于上面的本位音B（降C音）和升G音之间；但是由于严格划分成全音组，它就保持着它的开放的声音，这与作为勋伯格和韦伯恩的半音体系的特点的“音

乐空间的饱和”完全不同。

在这些插段中，巴托克的兼容并蓄具体化为个人的风格。显然这种对全音音阶的使用受到德彪西的影响，但使音阶具有半音的情景也许是来自马札尔的怪诞语言。巴托克一举摆脱了《面纱》(Voiles) 和《快乐岛》(L' Ile joyeuse) 的宁静神秘的世界。在他处理所谓的“野蛮” (barbaric) 节奏上，也可看出某种与此相似的东西，这些“野蛮”节奏在他早期的钢琴作品中出现得相当频繁。但也许由于受了斯特拉文斯基的影响，这种节奏在《怪异的满洲官吏》中似乎具有一股新的、咄咄逼人的气势。这些节奏在《第二号小提琴奏鸣曲》里，又多少回到了原来的民间舞蹈的性质，同时也保留了舞台作品的许多芭蕾舞的细腻和多样性。固定音型 (ostinato) 的键盘乐节奏已标明应柔和地演奏并表现出断奏或半断奏的风格，以便效果能达到轻盈流畅，并使乐器平衡不致紧张。

当然，这些倾向有一些在《第一号奏鸣曲》中已可看到，尽管不那么明确，但是《第二号奏鸣曲》在根本方面与之不同：在形式的处理上。也许巴托克已经意识到对《第一号奏鸣曲》感到不满，他现在采取了断然步骤，就是干脆不要开头的快板。替代的办法是用一个多

段落的慢乐章来开始，它在形式上比《第一号奏鸣曲》的柔板自由得多，而且不停顿地一直进行到舞蹈终曲，这个乐章在形式与功能上和早些时候作品的终曲平行，但在效果上更熟练、更有节制。此外，他用两种方式从主题上把各个乐章连接在一起：首先他在终曲的主要地方两次重申了第一乐章的主题（fig. 34，就在再现部前面；和 fig. 56，作为整个作品的结尾）；其次，从这个主题的最初六个音中取来终曲的主要主题，逆方向演奏。由于两个乐章都是回旋曲，由于——我们已看到——主题也产生了和声与织体，结果是一种新的处于不成熟阶段的统一，这种统一与勋伯格当时企图通过十二音列将他的音乐统一起来有某种共同之处。但是巴托克的乐思不是来自勋伯格，而是来自德彪西，后者的作品中包含了一些相似做法的例子，但却没有作为勋伯格的主要革新的实际的乐音安排原则（在《第四号弦乐四重奏》中还将更多地谈及巴托克对这种“粗糙的序列音乐”〔crude-serialism〕的使用）。

《第二号小提琴奏鸣曲》的形式勾起人们另一个非常不同的联想。它的两乐章安排，和十九世纪征兵舞曲（verbunkos dance）的标准“慢-快”（lassú-friss）的安排次序完全一样。巴托克竟然在现在再次对这种风格发生

兴趣，这是出人意料的（它也许使我们想起《第一号奏鸣曲》中小提琴部分的“吉普赛风格”)。他显然发现了已被吸收进特兰西瓦尼亚民间器乐的征兵音乐风格的因素，这可能鼓励了他把这些因素重新引进他自己的音乐。无论如何，《第二号奏鸣曲》将是以慢-快形式写成的几首作品中的第一首。其中最重要的是《第三号四重奏》，它有一个双重慢-快计划。它与《第二号小提琴奏鸣曲》还有其他相似之处。例如把奏鸣曲终曲里的小提琴主题，与四重奏第二部分开始时的拨奏大提琴主题加以比较。在这里值得稍加考虑的是 1928 年夏天写完《第三号四重奏》后不久，巴托克为小提琴和钢琴写了两首狂想曲。

小提琴奏鸣曲是一次企图写出与古典二重奏媲美的现代对等物的认真、但并不完全成功的尝试。也就是说，乐器是相对立但却是相等的。然而，在狂想曲中，小提琴作为独奏者占据了舞台，有钢琴伴奏，巴托克为这两首作品在 1929 年改编为管弦乐曲都取得了成功，这在奏鸣曲来说是不可思议的事，尽管钢琴有时模仿别

的乐器[1]。小提琴创作按奏鸣曲的“紧张”性来说并非难事，但它技术上却很挑剔，而且充满炫技性（bravura）。由于乐曲完全基于真正的民歌曲调，我们似乎有理由认为巴托克打算用协奏曲为他曲调来源地区（特兰西瓦尼亚、罗马尼亚、匈牙利）的民歌，创作一种程式化的描绘。关于这点，他在某种程度上又回到了十九世纪集成曲作者（pasticheurs）的老路。当然，他自己的作品文化品味要高得多、敏感得多，也不那么傲慢。可以指出的是，巴托克是多么认真仔细地为曲调配和声，使之与它们自己的半音体系特点相一致，这些特点清楚地表明小提琴奏鸣曲和其他作品中，更激励人的怪异之处的来源。在《第一号狂想曲》的第一主题中，人们高兴地看到由于巴托克对这类交错关系（false relation）的热情，在主音 G 的旋律中出现了本位音 B 和降 B 音（例如参见《第二号奏鸣曲》，第一乐章，fig. 7）。根据曲调的小提琴装饰性，很可能是来自农民演奏的小提琴，无疑地也显示了巴托克精细敏锐的感觉。甚至在

---

[1] 《第一号奏鸣曲》匈牙利大扬琴似的（cimbalon-like）开始部分得到了巴托克在《第一号狂想曲》配器法中实际使用了该乐器的响应。

《第二号小提琴协奏曲》中，也很少能和这两首狂想曲中每一首的第二主题的精巧装饰相比美。

巴托克的狂想曲无意追求形式上的纤巧。从本质上说它们都是表现出色的优秀曲调的混合物，但在主题展开或在意料不到的重复中，只偶尔提到更复杂的形式。例如《第一号狂想曲》的快部（friss），结束时是对慢部（lassú）的主要旋律作一简短重新陈述——这是在这一非常简化的情景中，对《第二号奏鸣曲》结尾处的慢部再现部分的奇怪回忆。然而，巴托克后来对这一结尾作了修改，如同他所希望的那样在单独演奏快部时使用❶。这里用对快部的第一主题的重述来代替。这里有对不久前刚创作的《第三号四重奏》的奇怪回顾，在《第三号四重奏》中，出现了两次再现部分，当然是以程式化的形式。也许巴托克并不打算在四重奏中出现任何这样的平行，但是我们的确在这一系列作品中——《第二号奏鸣曲》、《第三号四重奏》、《狂想曲》——看到了一种对形式的关注的发展与提炼，直到《第四号四重奏》才把它抛弃，而让位于一种更丰富、更复杂的对

---

❶ 巴托克本人的表演全部录音也用了这一修订过的结尾，而它已成为正常的做法。

称型式。



《第三号弦乐四重奏》

1927年7月，与妻子正在达沃斯（Davos）避暑的巴托克到德国演奏了他的两首钢琴作品。于7月1日在法兰克福的一次国际现代音乐学会（ISCM）音乐会上，他演奏了《钢琴协奏曲》（这是协奏曲的首演）；7月16日他又在巴登-巴登（Baden-Baden）演奏了《奏鸣曲》。这次巴登-巴登音乐会是音乐史上最富成果的幸会之一，因为会中还演奏了贝尔格为弦乐四重奏作的《抒情组曲》（Lyric Suite，乌日法鲁西〔Ujfalussy〕误以为这是它的首演，事实上应该是前一年1月在维也纳）。巴托克在信中提到他在法兰克福和巴登-巴登听到过的其他乐曲，虽然他并没有提到贝尔格的作品，但是他很可能听过，并对它印象深刻。有十年之久他没有为弦乐四重奏写过任何东西，但就在这次贝尔格的杰作演出不到三个月的时间，他就完成了自己的《第三号四重奏》。这首作品清楚地表明贝尔格的创作方法及其富于表现力的音

响效果对他的影响。《四重奏》的日期为 1927 年 9 月，其余有关它的历史带有某种古怪的趣味。巴托克将它提交给费城音乐基金会主办的一次竞赛，他可说是亲自提交的，因为从 1927 年 12 月起，他正在美国旅行。一年后，即 1928 年 10 月完成了《第四号四重奏》后，他获悉他和意大利作曲家卡塞拉（Alfredo Casella）共同获得六千美元的一等奖金。

《第三号四重奏》不仅极其新颖地运用了四重奏这一手段，它的构思全然不落俗套，形式方法简洁，音响则有时刺耳近乎野蛮。这些方面值得将它与贝尔格的《抒情组曲》（前一年创作的）相比，也可和同一时期另一首重要的弦乐四重奏，即勋伯格 1927 年创作的《第三号四重奏》比美。这两首四重奏都采用序列手法，尽管《抒情组曲》只偶尔使用。当然人们普遍认为序列无调性音乐比巴托克的音乐在美学上更为激进，而巴托克的音乐即使最不协和时，仍然间接地提到了调性中心。但是情况并非一定如此。

勋伯格的四重奏除了它摒弃调性外，事实上仍然是相当传统思想的作品。它的四个乐章大体上是十九世纪奏鸣曲-交响曲使用的传统乐章，这些形式的处理方法至少和传统方法类似，四重奏的写作虽然高人一等，但

并不特别惊世骇俗。我并不低估勋伯格在处理他的序列以便产生完整的有关动机和主题的音域加上独立于主音的前后一致的纤体的出色能力，但是他在这些方面似乎只是回答公认的需要，克服他的语言中的革命性因素，好像这些因素是无法避免的障碍，而不是传达一种新的思维方式的媒介。

这种有报偿的做法在贝尔格作品中不那么明显。与他的音乐的一贯情况相同，表面上的富于表情使人不去注意内在的激进手法。在《抒情组曲》中，乐章的数目（六乐章）和形式在不同程度上都是不合乎习惯的。此外，它们的情绪、织体和速度的极端对立，连同从其他作品和其他乐章中引用的神秘曲调，说明潜在的冲动是戏剧性或叙述性的，而不是交响化的。事实上，正如珀尔（George Perle）和其他人指出的，贝尔格的作曲法是令人惊奇地自觉的，它使用了回文结构（palindromes）、数字象征主义（number symbolism）、音列轮换（row-rotations）及和声领域。但是在这里我们主要关心的是贝尔格和勋伯格不同，他承认由于抛弃了传统形式的调性而出现的新条件；他绝没有使他的素材受到这些条件的限制，他自由地变换各种方式，把调性和无调性、新的和旧的、自由的复音音

乐和严格计算的对位法（勋伯格式）的发展部型结构与静止的或循环的结构、抒情旋律和完全以和弦及音色的对比为基础的经过句混合在一起。但是尽管所有这些因素的彻底混合，贝尔格始终关心着一大传统美德——声音的美。在《抒情组曲》中有很多迷人、使人听来悦耳的东西，也有几段由于感情过分丰沛而显得令人讨厌，但是绝没有任何故意刺耳或使人厌恶的东西。说句公道话，对这三位伟大的维也纳序列音乐作曲家来说，声音的美仍然是他们的理想，绝不因抛弃了调性和解放了不协和音而失去重要地位。

对写《第三号四重奏》的巴托克来说，这点已经不再是这样。在这里，刺耳难听的声音是素材的组成部分。作品一开始是柔和但尖锐的不协和音，它像《第二号四重奏》开始时的和弦，概述了一个重要的动机；它以一系列激烈的不协和和弦，其作用显然是要以传统的，但却适合于风格背景的手法来结束这首作品（有意思的是，据说韦伯恩曾这样说过巴托克的在某些方面不那么费劲的《第四号四重奏》："它对我来说太刺耳了"）。当然，巴托克并不是第一个在他的表现语言中接纳刺耳声音的人。自从斯特拉文斯基俄国时期的芭蕾舞以来，在巴黎这种作品就已司空见惯，到二十年代初期

几乎已被认为是现代派的必要标志，正如美国同一时期瓦雷兹（Verèse）正将不协和音发展成为机械化社会的一种新印象主义。但是这种美学观点，不管其价值如何，并不使巴托克感到兴趣。和以前一样，他首先关心的是完善一种首尾一致且有力的语言和统一的结构，以便容纳他思想的迫切表现力量。如果这涉及到粗糙刺耳的因素，那就任由它吧。他对学院式的循规蹈矩或传统的音乐风度并无偏爱。难道他没有在匈牙利和特兰西瓦尼亚农村的农民中，找到和精力充沛的音乐文化结合在一起的热烈友谊吗？但是他在布达佩斯遭遇的却是政治上的玩弄阴谋和干涉，以及对音乐的根深蒂固的看法和滑稽可笑的抽象教条式的民族主义。

因此巴托克的《第三号》和《第四号四重奏》也许体现了一种抗议，但基本上是一种个人的和几乎是非自愿的抗议。在音乐方面，它们的确显示出将非西方的乡村风格引进弦乐四重奏这种完全是西方的和非乡村的表现方式所带来的后果。换句话说，声音刺耳一部分是把粗俗的、打击乐器的，也许还是走调了的声音引进一种就其性质而言是一种高雅的表现方式而产生的结果。然而，它部分地也是一种主要由装饰音和不同的反复加以发展的旋律语言的理智和感情复杂化的结果。在这里，

巴托克无论在技巧还是美学上，都和他同时代的维也纳人相距最远。这些同时代人的素材是包罗万象的，充满半音或像贝尔格那样富于暗示，而巴托克的素材则开始时是狭隘的，只是很费劲地逐渐扩展开来。旋律不仅挤在一起，而且也很短。巴托克可以通过反复、模进和几种乐器间的模仿等手段来扩展它们，但这仍然是基本上小的东西的（卡尔帕第使用了“微型旋律”〔micro-melody〕这个词，这使人想起后来的匈牙利作曲家利盖蒂〔Ligeti〕为说明他音乐中一种作法而创造的一个短句“微型复音音乐”〔micro-polyphony〕）扩展。人们可能感到的《第三号四重奏》中，微型旋律不可避免地引向微型短句和微型段——但只在慢乐章中。在快板部分，巴托克出色的节奏感保证了保持强烈的连续性。

对曲式作一简略叙述可能有助于说明这种区别。巴托克慢-快-慢-快的顺序把四重奏分为四部分，第三部分由作曲家用意大利文标明“第一部分再现部”，第四部分标明“尾声”(Coda)。事实上我们很快看到尾声在某种程度上是“第二部分的再现部”，虽然在这两者中，“再现部”这个词是会引起误解的，因为它们的相似之处只在于主题而不是结构的相似。更准确的用语应该是

"继续"。但是巴托克的用语十分清楚地说明他认为这部作品分为两个乐章，每个乐章的最后几节都与主体脱离开来，为什么会出现这种情况当然是需要研究的问题。在一首浪漫派作品里我们可以把"第一部分的再现部"解释为李斯特式的感伤回忆，但在这里所指的是过于含糊又过于确凿，不可能具有任何这种含义。纯粹就形式而言，第一部分似乎是在经过某种冲突后达到了暂时的稳定，从那里更有活力和更明确的第二部分可以恰如其分地开始，但是与第一部分中的素材有关的某种东西仍未获得解决。后来，在第二部分的活力由于主题的分解而暂时减退时，原来的情节又稍微缓和，但与第一部分的情节仍明显相似的语句重新恢复。按着是第二部分结束式的重新恢复，它的各个主题得意洋洋地和最终地重新聚在一起。在每一次变化时，我们的注意力都被吸引到两类各自独立的音乐的根本对立上：一种是静止和内心沉思的，另一种则是高度动态与感情外露的。

这些正如我们业已指出的，是十九世纪匈牙利音乐的慢-快模进的一种明显的但却是程式化的翻版。但它们也表明了一种更认真的双重性，而这种双重性主要与过去贝多芬的晚期作品联系在一起。例如 Op. 130 和

Op.132弦乐四重奏开始时的猛烈对立就有某种相同的特性，而在Op.132慢乐章的双重变奏和Op.110《降A大调奏鸣曲》的赋格终曲，有着更接近巴托克的安排的形式上的对立，而在后一部作品中贝多芬相当拘泥于形式的特点，也奇怪地预示了巴托克的特色。克曼在谈到Op.132中的《虔诚的谢恩歌》（Heiliger Dankgesang）的互相对立的章节时说："两者并没有混杂在一起，它们并不相互了解，只是由于奇迹的出现它们才没有将对方抹杀掉或是干脆倒下去。这是衡量音乐对比的严重性的一个尺度。"在巴托克的《第三号四重奏》中，在第二部分最后阶段（从fig.41起）就几乎能感受到这种相互毁灭的威胁，在这里织体开始瓦解，但又紧紧抓住第一部分中一个附属主题的一段，而暂时稳住了自己（fig.46，比较第一部分fig.11前三小节）。这种对比并没有因为两部分间某些更基本的动机联系而有任何减弱，但是这些可能是把整个作品无意识地综合在一起的一个关键性因素（克曼说的"奇迹"），所以当这首十五分钟的乐曲生硬狂暴的声音在最后结束时，我们会感到是理所当然地告一段落，而不仅仅是恰到好处地结束了。

事实上《第三号四重奏》提供了充分证据说明巴托

克关心他个人极端的表现方法不应破坏他作品的统一性和连贯性。动机组织甚至比《第二号四重奏》的第一乐章更加完整，甚至还广泛使用了像卡农和赋格这样一些古典的复音音乐技巧及有关方法（转位、后移等等），这方面巴托克可能受到贝尔格的影响。第一部分中衍生的严格型式肯定有一种勋伯格的特点，然而实际主题与《第二号四重奏》第一乐章的主题有惊人的相似之处，但与第二维也纳学派的音乐毫无相似之处。两个乐章的主要节奏核心几乎都相同，而且有明显的旋律相似之处：例如在每个乐章中，四度音程是最重要的音程，而在两个乐章里，起支配作用的都是纯粹的或带半音间隙的四度音程系列。两个最明显的差别（形式问题除外）是：《第三号四重奏》没有《第二号四重奏》的广泛的抒情性；在《第二号四重奏》中的复音音乐有时出现的和声形象现在被取消了，让位于线条间的自由相互作用，和一个几乎完全受动机考虑的和弦结构。

这两个差别都来自巴托克对统一性的坚持，还有一个后果。特别在缓慢乐曲中，创作的紧密、自我指认性质有着使音乐回归自身，从而使它丧失往前进的运动的效果。事实上，快速部分基本上也像这样，但是它们能够通过节奏达到运动。不过在缓慢的部分，特别明显的

谱例 11

accel. al Tempo I ♩ = 88-84

con sord.

pp

pizz.

p

p

pizz.

f — pp

是音乐有种每过几个小节就要中断一次的倾向。例如请注意第一部分第一段是多么自成一体（第 1~6 小节）。当然，各段之间有着动机上的联系这一事实并不能保证连续性。在这一情况下意味着听众有一种不断在变换位置，以便从新的角度观赏同样的素材的感觉。在这一过程中，素材就易于改变其形状，使之或多或少地扭曲、延长或压缩，割裂成片断又重新组装，直到焦距突然间准确，我们听到了以最公开和无掩饰的形式出现的整个主题（fig.11 以后的四小节，谱例 11）。

为了取得这一我们可称之为雕塑性的效果，巴托克在处理动机时达到了令人惊奇的巧妙安排。和《第二号四重奏》一样，素材的可塑性很强。第一小提琴的头四个音包含一个节奏和旋律音型，而以后四个音则重复了节奏，也转位地重复了旋律音型。如果我们把这种旋律轮廓作为一个弹性单位，我们就能很容易地看出它如何在第 7 和第 8 小节产生出更开放的音型（同一节奏），这一音型后来在第一部分结束时也形成了完全主题的典型基层组织（cell）。然后在 fig.4，这同一的主题由中提琴和大提琴以卡农演奏，对似乎是一个新主题，但实际上是原来的第一小提琴旋律的压缩形式提供了固定音型的伴奏，用的是断裂的节奏。我们还可以注意到，断裂

谱例 12

（a）第一小提琴（第 2～3 小节）



（b）第一小提琴（第 7 小节）



（c）fig．4＋1 小节

节奏乐句（在 fig. 4 后的第三小节）的四个音符只是第一个和弦逆行的四个音符。谱例 12 表明了这种联系。

在每一个短的段落中，巴托克都以我们从《第二号四重奏》中看到的有节制的自由来处理这些乐思。从第六小节开始的伪卡农，他容许在相当广阔的范围内任意扩大或缩小模仿：试把中提琴在 fig.1 进入与假定在它之后一小节的大提琴声部作一比较，然后再把这条大提琴线同第六小节的原小提琴旋律相比较，这种表面上的松弛不仅形成了各个段落，而且还不断产生了新的乐思。例如第二乐章的自成一体的短小的段落（fig.5 后面）可能不会一下子就表明它与主要主题的血缘关系，但我们可以通过断裂节奏变体追溯这种血缘关系。在新的一个段落里，成对演奏的乐器的编排，使小提琴共同具有第一小提琴原断裂音型的四个音，和中提琴与大提琴共同具有第二小提琴原来演奏的反动机的四个音。但节奏本身很快就舒展开来变为八分音符切分法，然后又继续进行，为 fig.7 后面的高潮主要的节奏力量。

这些方法本身是非常传统的，使《第三号四重奏》具有特色的是巴托克变换他的乐思的速度。一切似乎都是以集中的形式表现出来，越来越紧张，开始仅两三分

钟就突然达到了异乎寻常的猛烈的高潮。的确这第一部分（prima parte）的整个倾向是昂扬向上的；请注意 fig. 1、fig.3 后面、fig. 6 前面和 fig. 7、fig. 9 之间的旋律的往上推动。再转向所谓的“再现部”，我们看到一种相反的往下前进的趋势，尽管素材仍然取自第一部分。乐思有些地方咄咄逼人、不可一世，有些地方则可怜兮兮地低声下气，即使都多少与第一部分直接有关的猛烈的终止的主题（fig.5 以后），也缺少先前那种自信。这被认为是具有爆炸性结尾的第二部分（seconda parte），已经释放出积累的精力，而是让“再现部”去完成稳定四重奏的结束这一主要是形式上的作用，这样它就不会被自己的冲动压垮了。

我已经提到慢速音乐和第二部分的快速音乐之间的“强烈对比”。这一变化的标志是一段华丽的引子，在第二小提琴上的一阵期待的颤音，和大提琴上的清脆的三音同按的拨奏民间舞蹈乐句。由于在另一些弦乐器上的十六分音符和三十二分音符的更快的音型，而使这些乐句出现了更为活泼的起伏，很快地从中出现了乐章的主要舞曲主题（fig.3），仍然是由拨奏大提琴和小提琴颤音伴奏。所有这些主题的来源都在第一部分（特别是 fig.10 后面一段），但是它们的特性已经变得面目全非

了。舞曲毫不费力地摆动前进，带着微妙的交叉节奏(cross-rhythm)，许多重复的音，即兴创作的扩充与发展，就好像我们在倾听一场复杂的农民演奏。演奏者按照某种固定的模式随意变换曲调，随着情绪越来越热烈，速度逐渐加快，节奏也不断加强。在第一部分里，巴托克以惊人的少量素材取得了他的效果。发生的一切直接或间接地都是舞曲或其伴奏的一种变奏，但是巴托克采取两种办法来增加强烈程度：首先，引进一些对位技巧，打乱了舞曲的自然步调；其次，使节奏简化。例如在 fig. 7 加两小节处改变了的曲调，由它自身的转位变化作伴奏，而节奏则由于所谓的轮换而被移动（在这一情况下，从第一小提琴乐句结尾处取两个十六分音符，并把它们放在第二小提琴开始处)。令人心烦的效果似乎直接引导到体现在 fig. 10 的重要动机变体的主要节奏简化上（中提琴和大提琴)，它这时以 3/8 拍向前推进，具有强有力的切分法，但划分小节极少不规则，一直到 fig. 31 赋格前。变奏也是以卡农曲式处理，正是在这里乐曲开始丧失其纯朴的舞曲性质，而具有一种更为魔鬼似的紧迫性，使人想起《怪异的满洲官吏》中的某些段落，或是贾吉列夫芭蕾舞剧中，斯特拉文斯基和普罗高菲夫所作的曲。在 fig. 19 以后的抽打式的固定音

型十六分音符中，业已出现了明显的断裂迹象。这一过程在舞曲的另一变化的欢快赋格时暂时中断了，这肯定是自贝多芬的 Op.131 以来最优秀的弦乐四重奏赋格。但在它导向的再现部（fig.36）中，这一乐章再也未能恢复它的舞曲韵味，并很快分崩瓦解，这是巴托克的典型作法，把他的素材压缩成比先前有的许多更小的分段。在 fig.44 的不同寻常的滑奏是这种分解的生动象征。留存下来的这种素材断片（包括从第一部分的引子）很快就被一阵强大的四部分颤音和弦吹掉，这是极强和颤动得很厉害的颤音和弦。

从理论上而言，紧接着的应是尾声。但是，正如已经提到的，巴托克一定已经察觉到，为了稳定和正确的比例，还需要其他东西，即使不是新的或实质性的东西。当这种东西很快实现时，尾声重新采取了第二部分的舞曲节奏。但是速度甚至比以前更快（我们想起了《第二号四重奏》中间乐章最急板尾声），很快会再次出现崩溃的威胁。然而这次却没有出现瓦解，相反地，乐曲的离心力转了方向，在最后几页，把乐曲紧紧地统一成一体。

对这首不同凡响的作品的评价历来皆有分歧。有些评论家认为巴托克放弃了抒情风格就是自觉否认他的表

现需求，其作品的严峻和精炼也就是为了这一目的。其他的人则认为，他的作品尽管令人生畏，却是自成一家的杰作，达到了兽类般的活力和智力上的思考之间的出色平衡。这样看来《第三号四重奏》的确是二十世纪二十年代对巴托克音乐起作用的各种力量中的一种成功的最后的妥协。尽管这首乐曲给人很深刻的印象，尽管它的音乐的活力、连续性和个性是难以否认的，但与前两首四重奏比起来，以及——更重要地——与我们下面要谈到的它的后继者相较之下，它的情感领域无疑地要狭窄得多。

《第四号弦乐四重奏》

当巴托克听到他的《第三号四重奏》在费城比赛中获胜时，正如我们所知的，他已完成了《第四号四重奏》。从总谱上看，那是在 1928 年 7 月到 9 月之间创作的，而比赛结果则是在 10 月份才公布的。这就是说巴托克在还没有机会检验前一首四重奏演出情况时，就着手进行他的下一首四重奏了——这种做法是我们从他和他的出版商“万国出版社”（Universal Edition）的通信中知道的。他把这种作法看做是创作行为的必要部分❶。在评审委员会还在评判时，他实际上已不再理睬《第四号四重奏》了。但是巴托克一定已经感到他迫切需要继续从事那首作品提出的创作问题。这点并非从这两首作品明显自然的相似之处，而是从它们的相异之处看出来的，许多相异之处是在形式的构

❶ 参见卡尔帕第著作，第 129 页和注释 145，第 279 页。

思方面，因此表明了他在有意识地追求构筑本身并无明显不同的较小的结构过程的合适方法。《第四号四重奏》的五乐章安排显然不同于《第三号四重奏》的相当压缩的二段体，因此人们很容易过分夸大它体现的纯风格变化。但是我们越深入地研究《第四号四重奏》，就越能感受到它和《第三号四重奏》的血缘关系，尽管新的基本布局使巴托克有较多的活动余地，因此，归根究底，《第四号四重奏》包含了一个更加丰富、更加多样化的感情世界。

就乐曲形式而言，巴托克绝不是一个自觉的革新者。终其一生，他都致力于基本上与李斯特和弗朗克（Franck）等十九世纪作曲家的作法几无不同的串连式方法，而且在我们看来，各乐章的形式也是完全传统的形式。关于这点，印在交响乐团微型总谱（miniature score）前面的形式分析可以证明。该微型总谱据卡尔帕第说，是作曲家亲笔写的。该分析非常正统，以致于对乐曲本身的某些基本事实也避而不谈。但这并不是说，身为一个作曲家，巴托克对曲式问题漠不关心，从一开始他就力求安排他的作品以便能解决其内在的紧张和压力，这就导致某些惊人的结果，例如《第二号四重奏》谜一般的终曲和《第三号四重奏》里乐章的相互穿插。

他在《第四号四重奏》中第一次采取了五个乐章的纯对称的拱形（arch）结构，把乐章配成对，使终曲“重复”（echoed）第一乐章，第四乐章重复第二乐章，第三乐章则构成拱门的一个独立的拱顶石。在《第五号四重奏》中也是这种安排，但多少更加强了。

鉴于《第四号》和《第五号四重奏》很大部分的相当猛烈和富于表情的性质，因此把形式上的对称解释为一种平衡力量似乎是合情理的。肯定是这类作法在贝尔格身上引起的效应。在贝尔格身上，关系常常是戏剧性的，好像表现出热情的软弱无力。试图以这些词句来解释巴托克的室内乐是过分了，尽管在《第四号四重奏》结尾处，悲哀的第一乐章主题的后来重复中有宿命的味道，更不用说《第五号四重奏》将近结束处著名的“冷漠地”（con indifferenza）段落，在那里猛烈的主要主题以手摇风琴的空洞曲调出现。但是巴托克肯定在这些中期作品中寻找控制破坏性表现力的因素。在处理小动机时的几近无情的逻辑，也许是咄咄逼人的精力的一种本能的宣泄，但是形式上的逻辑更多地意味着有意识的自制。在《第四号四重奏》中，显然设计出了第二乐章诙谐曲（用弱音器、半音阶〔chromatic〕、ABA）和第四乐章诙谐曲（拨奏、自然音阶〔diatonic〕、ABA）之间的

平行。在谈到单一乐章内部的曲式，再现部的手法——这往往使分析家首先想到奏鸣曲式——是巴托克重新肯定其对开始从纯离心力中分解出去的音乐的控制。我们已经在《第三号四重奏》（第二声部结束处）看到这点，在《第四号四重奏》的第一乐章中我们又看到它。正如在早些时候的作品中，曲式是非常明确地从自成一体的一些小单位建立起来的，开始有两小节长，但随后它们的大小就有了更多的变化。这些基层组织虽然在织体上差别很大，但也是以同样动机的变体为基础，因此乐曲呈现出一套高度紧密的发展中的变奏曲，可以从中勾画出某些更为粗略的旋律线来（例如卡尔帕第把第 14 小节和接着的一些小节视为第二主题，而巴托克本人的分析则把它说成是“过渡”；无论如何这是第六个不同的段落）。这种模式以不同的强度一直继续到第 60 小节，在那里卡尔帕第说的“第二主题”的再现部分，出人意料地导致一个宽阔得多的复合旋律，它临时起到了目标或完成的作用，就像《第三号四重奏》第一部分的民歌似曲调一样。此后音乐似乎要分裂为反向进行的滑音（glissandi，像在《第三号四重奏》中）和戏剧性的织体对抗，在这里巴托克引进类似古典意义上的再现部（第 92 ~ 93 小节）。

在它前面的是否在同样程度上也是古典的，似乎大可表示怀疑。如果像巴托克、卡尔帕第等人同意的，发展部是在第 49 小节开始，那就很难看出它是怎样影响了乐曲的性质的。乐曲似乎是精力充沛，有时是奋力朝前冲向第 60 和 90 小节之间达到高潮的。60 小节前的发展多少是连贯的，到了再现部和终曲又重新开始，在终曲里，素材大大扩充，并重新安排其重要性，但仍沿着同样的道路达到相同的目标。最后，回归的意识和古典的解决思想在争夺四重奏最后篇章的统治地位。

巴托克把这两个乐章叙述为一首作品的“外壳”，而其核心则为第三慢乐章（他把第二和第四乐章称为“内壳”），这表明实际上是同一“领域”一部分的平衡乐章的思想，是如何从《第三号四重奏》的相互交错的再现部发展出来的。此外它还说明这是个自觉的过程，最后它还暗示后一部作品的更雕琢的五乐章计划如何给巴托克更多的自由来表现尖锐对立情绪的思想。第三乐章的崇高性格是整个四重奏典籍中最美丽、最动人的构思之一，它直接来自这一需要，就是赋予它一种安静和沉思的特点，能确认它是外四个乐章中表现的相互冲突的感情世界的中心或转折点。这就是艾略特（Eliot）所说的“过去和未来的束缚”所起的实际作用。音乐按

其性质来说，不断朝着它的终点推进，巴托克的音乐和大多数作曲家相较之下更是如此。为了制止这种冲动，为了把它拉进一种可以称之为有控制的运行轨道里，巴托克设计了一种同心曲式（concentric form），在这一曲式中，听众至少以追溯的方式感到开始和结尾多少都处于事件的中心。“只有通过曲式、模式”再用《燃烧的诺顿》（Burnt Norton）中的话来说，“语言和音乐才能达到安静”。巴托克已经试验过了在钢琴组曲《户外》（1926）中，后来被称为他的夜间音乐风格（night-music style），而在他往后的作品中将成为他最有代表性和强有力地抑制他的“粗野的快板”风格的过分滥用。

《第四号四重奏》谨慎地标明“不太慢”的慢乐章，通过和声及节奏手段达到了安静。当然，它没有外围四乐章的那股冲动力；但是，它的大提琴及其后小提琴旋律的民间乐器装饰音，和它典型的被掐断的节奏里也充满了活力。使音乐具有空间和时间上独特的延留（suspension）特性的是几乎一丝不动的和弦伴奏，首先是它的全部上下文，在经过快速进行的两个乐章和复杂的半音织体后，宁静的自然音阶和弦像一阵冷水喷溅到大提琴独奏上。然后它维持不变（一个简单的 E 大调六声

音阶）直到第十三小节，之后它变为 A 调和弦的稍微复杂的转位，然后 A 调和弦本身一直保持到第 21 小节，这时，一个连接的和弦把三个主要和声中第三个和最不协和的和声引进乐章的第一段。正如卡尔帕第指出的，开始的和弦，是 A 调五度相生的一种压缩形式；乐章最后的和弦也是如此展现出来（在最高处加上一个外来的本位音 D)。这基本上是一种松弛的和弦结构，与我们在前几个乐章中已习惯的不协和音相比，它的不协和音肯定是较温和的。卡尔帕第说："随着五度音结构的解体和旋律因素的丰富，紧张程度增加了。"换句话说，每个接着的和弦就其声响结构来说都稍微更不协和、更不单纯，而这符合旋律和演出标记的明显加强，最后导致在最复杂点（第 42 小节）上达到激动程度，并在第 56 小节更自然音段落处恢复平静，巴托克曾使人产生误解地把这一段说是一个自由的再现部，也许应该理解为前面听到的不同乐思的综合。

虽然不能忽略这些和弦起的和声作用，它们最重要最引人注目的职能却是为可爱的大提琴旋律提供了辉煌的框架，这一旋律以狂热和相当忧郁的方式在其中展开。这一独奏的浪漫主义流畅性是无需加以强调的，它的音调从典型的取代它的马札尔半音中吸取了某种奇怪

的异国情调，也许不太明显的是它与伴奏和弦间的微妙关系：

谱例 13

显然，和弦绝不是任何传统意义上的为旋律“配和声”。相反地，它旨在作旋律的补充，为它提供它所没有的八度音。在第三段的第 22 小节，这种关系绝对纯正：那就是说，和弦包括了六个不同的音，旋律则包括了另外六个，而且只有那六个（直到第 27 小节）。这两部分间的变位的确在某种程度上加剧了紧张；但是由于在一段时间内这种关系是静止的，而且作为一个整体它构成一个完整的半音体系，因此这种紧张再度减弱了。有几位作者已经提出注意这种技法与十二音技巧的某一方面的相似之处。巴托克从未按照预定的音符模进以序列方式写作，而是（如此处）偶尔全面和系统地运用十二音，很像贝尔格在他的序列音乐中使用附加句（tropes，或无序音组〔non-ordered note-groups〕）那样。此外，巴托克这个时期的音乐与勋伯格的做法有另外两个共同的特点。首先，他不理睬结构的横向（或旋律）方面和纵向（或和声）方面的传统区别，因此在《第四号四重奏》的慢乐章中，和弦与旋律的区别只在于某一种情况下音是同时听到的，而另一种情况下，它们则是相继听到的；两者受到不同的规则制约，像传统的旋律与和声一样，而它们的作用是可以轻易颠倒过来的。其次，音乐的每个方面都是动机的，包括和弦与旋律因素，节奏也

是如此。

说明这些的最好办法是让我们回到作品开始的地方。组成开始十三小节的以两小节或三小节组成的各个基层组织中的每一个，似乎都表明了单一的基本雕塑群的一个不同面，好像是一个活动体，各个组成部分不断地相互制约着，但又不损害整体的完整性。巴托克的组成成分大部分是三音音阶，不是半音音阶就是自然音阶，通常都是由八分音符或十六分音符的有规则的节奏模式连接起来的。在第一基层组织内共包含十二个音(除降 A 外的所有音)，因此是作为以后的基层组织的一种模型，在这一基层组织内，组成成分仍然是不明确的——三音组保持完整但尚未形成音阶。在第三基层组织（第 5 小节及其弱拍）音阶具体化的密集的半音卡农形式，从中首先出现的是成群的一组音，其织体将是整个乐章的首要因素，其次出现的是一个丰富的半音动机，它由两个三音音阶（一升一降）构成，并由极强音和刺耳的半断音起奏的 A 弦大提琴演奏：

谱例 14



这是作品中最重要的动机。它的各种不同形式代表了我们可以称之为作品的动机素材最有代表性的形式（虽然有几个较长的旋律的发展与之保持独立）。它支配着第一乐章的所有关键结构部分，特别是再现部前面的高潮、再现部本身、尾声，在终曲它又回过头来在两个乐章中确立主题间的联系，并以第一乐章结尾的不折不扣的重复来结束这首四重奏。

这一动机脱胎的一些因素更广泛地控制了第一乐章的各个方面：它的旋律、织体与和声，以及它的节奏。例如不断威胁着要使乐曲的往前进行中断的音簇织体（它们常常被解释成也许是从巴托克于 1923 年在巴黎认

识的美国作曲家考埃尔〔Henry Cowell〕那里学来的一种钢琴技法），实际上是极其符合主题的，而且是一种来自有或无和弦伴奏的密集旋律线的真正的弦乐四重效果。在乐章的第一和第三基层组织中节奏几乎完全以有规律的三个八分音符组及其衍生物为基础。

这一乐章的第三个特点似乎说明了勋伯格的影响：它对基本的复音音乐技法的依赖，例如卡农、直接或相对进行的模仿，以及以这些做法为基础的对称型式。事实上巴托克对这种类型的对称的喜爱，几乎已达到神魂颠倒的地步；他对它的使用完全是他个人的事。在勋伯格（如果不是在韦伯恩）的作品里，卡农、赋格和模仿有它们传统的目的，即产生一种既高度统一又具有强烈方向性的织体；它向前进行，不断加强和发展，同时又牢牢坚持着一个单一的生成性乐思。但在巴托克的作品中，这类技法却趋向于抑制，有时甚至阻止乐曲的往前进行。它们似乎是对抗我们可以称之为兽性冲动的单纯咄咄逼人，和暴烈气势的最大单一力量。它们特别控制住乐章特殊的基层组织结构（cell-structure）。例如，请注意基本动机（11～13小节）的第一次完美表现，是如何受到对称完全制约的：它自己接近于回文的形式（palindromic shape），第二小提琴和大提琴逆行和转位的

卡农（尽管节奏不是逆行的），接着是转位的一段卡农，在两小节的空间内有一个小小的卡农的小尾声（codetta）：

谱例 15



这成为一个接一个插部的模式：例如在第 26 小节对同一动机的更巧妙的处理，在第 37 小节的多次按弦的沉重和弦，第 44 小节的更流畅的和弦固定音型段落，或是在巴托克所谓的“发展部”里，第 54 小节开始的卡农，和对第 59～60 小节的第二（14 小节）主题的丰富的模仿性处理，在这里织体和《第三号四重奏》开始时的一段极其相似（见 fig.4，“更徐缓地”）。所有这些段落正巧将乐器分成均衡的几对。

尽管仔细检查后可以看到大多数的对称都有一些不太准确，但这一点并不损害其意义。如果它们真是名副其实的对称的话，它们听起来就不会那么迷人，尽管分析起来会更容易一些。目前对这些简洁和自成一体的模式的稍许歪曲显然表现出乐曲中强烈情绪的爆发，而且它也表达了巴托克的乐思中，基本的发展与增长的感情所必不可少的。

同样的规则制约着拱形曲式中平衡的乐章之间的关系。这里也不存在着结构上的完全相似。相反地，差异和相似都是乐曲布局中的一部分。在终曲中，第一乐章的组成部分虽然仍能辨识，但已经过彻底改组，重点也经过重新分配。现在的第一主题在第一乐章中是“第二主题”（第 15 小节，第二小提琴，比较终曲第 15 小节），而第二主题（第 156 小节，第一小提琴）则是第一乐章第 40 小节处，附属切分主题的相当明显、尽管是更为遥远的衍生物。另一方面，第一乐章的主要半音素材，特别是在第 7 小节第一次听到的大提琴基本动机，只有在终曲的后面阶段才开始表现出来，而且在最后一页才完全占统治地位，在那里它得意洋洋地——虽然显得沉闷地——牢牢地掌握住主题。

巴托克选择第一乐章中相对来说是自然音的乐思作

为终曲的主要素材显然并非偶然。四重奏的第四和第五乐章都表现了对它们（分别）依据的第二和第一乐章的主题的更“开阔”的看法，就好像拱形不是从正面而是从某个角度看过去似的，一根柱子比另一根柱子离眼睛更近一些。从而产生代表巴托克的套曲似作品主要特点的空间对称和时间变化的奇怪混合❶。我们一眼就能看到终曲的主要主题比第一乐章的主题怪诞得多的性质；它的旋律音程倾向于更大些（例如第 31 小节，那里主要音程为完全四度音程），其插部在更宽阔的时间表上展开，主题的乐句之间有长时间的间隔，其间的音乐完全由带农民舞蹈风格的打击型和弦所组成。此外，巴托克在这里极少使用紧密的基层组织的变化技巧或第一乐章复杂的对位对称。音乐在各方面都更简单、更外露，热情洋溢但非锋芒毕露，尽管基本动机扣得很紧，这种状况一直保持到最后。

这种对紧张与松弛的思想的新处理方法的结果是，

---

❶ 伦德伐伊（Ernö Lendvai）作了个美丽比喻，把巴托克这些对称形式称做“桥”，在它中部产生变化：黑暗变为光明，或时间变为空间。见伦德伐伊“巴托克《第五号弦乐四重奏》中的拨奏效果”，《新匈牙利季刊》，第 82 期，（1981 年夏季），第 84～90 页。

作品中乐章成对的组合结果远比拱形乐思提示的要复杂得多。的确，ABCBA 的组合是卓越的，但是以这个组合为背景，我们有一个型式，其中前两个（半音音阶）乐章与最后两个（自然音阶）乐章平衡，而第三个乐章——微妙地来往于自然音与全半音之间——则在它们之间起裁决作用。这个安排是由主题，或至少是由织体的联系，同时也是由调性计划紧紧维系住的。像巴托克这个时期的全部乐曲一样，《第四号四重奏》之所以为调性音乐的原因是它使用了某些音作为参照标准；古典意义上的调性逻辑被主要是对和弦及和弦进行的动机做法所取代。巴托克认为这首四重奏是“接近”（而非“就是”）C 调，而外乐章都以该主音开始和结束。同样地，第二乐章接近 E 调，即 C 音上面的大三度，而第四乐章接近于降 A 调，即下面的大三度。因此最后两个乐章作为一对，它们之间的关系重复了开头两个乐章之间的关系。至于主题联系，从两个诙谐曲乐章间的织体对比中可以看得最清楚。第一个乐章，“用弱音器的最急板”，主要以急速的三连音半音音阶音型为基础，除了三声中段（trio section）之外（第 76 小节等），在那里，主要由模仿发展起来的基层组织似的动机的主题，把半音旋律线向内扭曲成从第一乐章第 5 小节开始的十六分

音符节奏。可能是从贝尔格的《抒情组曲》中的“神秘的快板”得到启发的模糊的、装上弱音器的写法，与第一乐章的压抑的复音音乐具有直接血缘关系，即使最急板有一种更自由、更正规的运动，和远不那么严格的动机处理。相反地，巴托克的第四乐章更轻、更弱的拨奏声音则预示了终曲出色的舞曲性质。快板拨奏曲紧跟着早些的诙谐曲的轮廓，比终曲跟第一乐章更紧些。主要主题如同最急板乐段的变化多端的半音音阶的开展翻版（它现在涉及整整八度音，是增四度和减七度的典型的巴托克自然音音阶，而不是较早的乐章中充满半音的完全五度音程），而三声中段的主题则以其原来的半音形态重复出现，不过涟漪似的拨奏声音大大舒解了它的紧张气氛。

这两个乐章以其洪亮音响之间的强烈对比，使我们注意到这首伟大作品最著名的方面之一：它对新的弦乐四重奏声音的探索以及新的弦乐器技巧的创造。巴托克在这里的典范肯定是《抒情组曲》，而在它之后则依次是贝尔格、勋伯格和韦伯恩以及早期表现主义交响乐杰作。毫无疑问地，贝尔格四重奏中丰富多变的音色和熟练的处理方式使巴托克印象深刻。但是尽管他借用了贝尔格一些最优秀的效果（例如急速的“用弱音器”和

"近琴桥拉奏"的神秘快板，或是急板胡言乱语似的一泻千里的滑奏)，他的许多乐思都是新的，似乎表明受民间音乐一如受表现主义同样多的影响。例如他喜爱大规模的和通常是"不协调的"多种音调变化，他发明的抽打拨奏（snapped pizzicato）（现已因他的名字而广泛地为人所知)，弦在指板上弹回，以及带颤音和不带颤音的和弦（缓慢行动）的交替——这些可能都是农民小提琴演奏弹拨，甚至刺耳声音的回忆。当然，在这同一乐章中他也迅速交替使用"近琴桥奏的震音"（tremolo sul ponticello）和"通常震音"（tremolo ordinario)，这似乎唤起了表现主义器乐演奏的幻觉似的形象。但巴托克的这类作品往往是严格的动机性的，例如在《第四号四重奏》的第一乐章中，反复出现的音簇织体，正如我们已看到的，只是相互对抗的半音旋律线的后果，虽然结果听起来像是主要是宏亮声音的创造。对这一乐章中的滑奏也可以这样说（这也是《第三号四重奏》的一个特色)。一般来说，《第三号》和《第四号四重奏》代表着巴托克作品中，出现对音色的一种结构性处理办法，这是越来越强烈的倾向，也许它来自法国模式和德国或奥地利模式一样多。

一般人同意，《第四号四重奏》是巴托克为通过弦

乐四重奏的媒介来发展一种个人和全面的语言，以及用一种适宜的建筑乐式来体现该语言而做的努力的顶点。在这里，并未牺牲表现音域就达到了结构上的紧张和规模——的确，诗一般的慢动作和第一乐章的沉重思考之间的巨大对比，是这首作品最引人注目的特色，也是巴托克对处理这类作品的自信熟练的确实标志。在达到这点时，巴托克似乎同时也使自己摆脱掉风格上的绝境，而《小提琴奏鸣曲》、《第一号钢琴协奏曲》和《第三号四重奏》可能代表了这种绝境。抒情性和清新气息回到他的下一组作品里，以至于《第五号四重奏》虽然在设计上与《第四号四重奏》相似，实际上却属于他音乐中的一个新阶段。如果从这个意义上说《第四号四重奏》是一首过渡性作品，那么这种过渡也表明了巴托克的风格与性质本身，之后的四重奏虽然在演奏上几乎同样光彩照人和富于表现力，但《第四号四重奏》在其不妥协的危险性方面却始终是独树一帜的，且最终真实并令人满意地将相对立的极端表现方法调和起来。

《第五号弦乐四重奏》

正如《第三号》和《第四号四重奏》之间的差别可以通过对它们结构的比较而得到夸大一样，基于同样原因，《第四号》和《第五号》之间的差别有时却可以被低估。在《第五号四重奏》里，巴托克再次采用了五个乐章的拱形曲式。《第二号钢琴协奏曲》是巴托克在《第四号》和《第五号》两首四重奏之间写的唯一的大型作品，自《第二号钢琴协奏曲》以来，巴托克就有了同样的基本安排（以传统的三乐章协奏曲形式出现），想将这一系列作品组成一个组的诱惑是明显的。然而，风格上的差别是很突出的。只须把《协奏曲》开始时的G大调小号的纯曲调，与《第四号四重奏》最后两个乐章相对“开放”的素材加以比较就可注意到。当然必须把使用的媒介考虑进去。《协奏曲》第一乐章是为钢琴和管弦乐器写的，这是一种无可指摘的明确的结合，而在《第五号四重奏》里却多少回到了《第四号四重奏》

那种更严密交织在一起的织体。但是乐思的处理，甚至曲式的处理，在许多方面却是新的。在《第五号四重奏》里，基层组织方法起的作用极微，而我们再次看到取代它的像古典音乐中，从并非是无情的逻辑连续性的某种东西中产生的延长的旋律乐段与形式上的对比。这仍然是某种理论上的古典主义，乐曲的直接影响每一段都像《第四号四重奏》一样咄咄逼人，如果不是那么粗暴刺耳的话。很难解释为什么当代的匈牙利评论家耶姆尼茨（Sándor Jemnitz）会在《第五号四重奏》里发现“古典时期圣哲的安详自如”，除非这指的是它技巧上的高超熟练，而这点肯定是占绝大部分的。

在1928年9月完成《第四号四重奏》到1934年8月和9月创作《第五号四重奏》（这是应库里奇〔Elisabeth Sprague Coolidge〕之委托）这段期间，巴托克再次醉心于民间音乐。正是这段期间诞生了以民歌为基础的《小提琴二重奏》（1931），和关于分级的钢琴曲《小宇宙》（Mikrokosmos）的第一部大型作品，后者树立了一个以单纯的民歌曲调和节奏演奏键盘乐器的方法。巴托克还将某些早期的民间音乐作品改编为管弦乐曲，以及新改编了某些独唱或合唱曲（组成1930年的大型合唱杰作《世俗清唱剧》〔Cantata Profana〕）。返回他的音乐

源泉的似乎是他从早先两首四重奏的封闭和曲折的世界中摆脱出来的潜意识的部分。可以这么说，《第四号四重奏》打开了门，现在巴托克终于走了出来，深深吸了一口气，回顾环望。试把《第四号四重奏》开始时晦涩幽闭的乐句（活泼的两小节，包括最后一个充满奇想的休止），和包括普通拍子十三个小节的《第五号四重奏》开始主题的开阔无垠加以比较。然而区别并不是由于完全抛弃了早先作品的半音体系，而是乐于通过重复，一种华丽的同音织体以及强有力的节奏姿态来使这种半音体系具有生气，甚至是使它富于戏剧性。当然这是这两首作品对比的一个极端例子。在《第四号四重奏》中包括第一乐章的有些段落中，重复也是重要的，节奏姿态是大胆的；在《第五号四重奏》里，有少许插部中四条半音旋律线交织所产生的效果，几乎和《第四号四重奏》中最典型的多音调变化卡农基层组织一样难以理解。但是这类插部并未聚积在一起。而且必须指出，在《第四号四重奏》里重复通常采取固定音型的形式，这是一种相对来说不自然的扩展手法，而在《第五号四重奏》（虽然也使用固定音型）里，它往往属于主题的结构性和复音音乐的扩展和发展。

由于《第五号四重奏》的主题扩展为一些乐段，这

些乐段，至少就其一般类型而言，与古典乐曲的乐段的相似之处更甚于同《第四号四重奏》的紧密的变形基层组织（variation-cells）的相似，因此它的整个设计有一种更开放和宽宏的感情。在第一乐章里可以很明显的看出有一种奏鸣曲似的型式，带有相对比的主题群（subject groups），虽然巴托克把它的各个组成部分重新安排得像个拱形的东西，这是巴托克的典型做法。气势宏伟的第一主题以及主音中心降 B 和它的“不协调的”属音 E 的令人着迷的敲击，紧接着是自由卡农的一段安静的桥形（bridge）轻快经过句，后者通过一系列新奇而明确无误的主导和声，融入巴托克式的 c 小调的第二主题里，其特点是强有力的交叉节奏（第 25 小节）。在这之后，巴托克对开头的主题作一简短回顾，然后在第 44 小节时一鼓作气进入显然是降 B 调的流畅的第三主题，但按照习惯有节奏地进入（F）调的真正属音，这显然到了第 58 小节呈示部的结尾处。这个呈示部的出色之处在于它的五个段落（算上两个桥形经过句）的每一段都与它的相邻各段构成织体上、音调上和节奏上的全面对比，因此尽管有通常的动机联系，听众仍然得到一种古典奏鸣曲呈示部所特有的各种不同曲式内容的感觉。在发展部里，这些内容配置得更加随便，它们的关

系还以一种开朗的、几乎是浮夸的自由被讨论着，这种自由是与《第四号四重奏》中突如其来的正面撞击全然不同的。再现部于是用这样的方式完成了重述原有的主题组的传统职能，使它们肯定和加强了主音调性。

从上面多少有些直率的叙述中可以看出巴托克是本着某些改变主张的精神写《第五号四重奏》的：这首作品是有意识地重申古典原则，但这是在最一般的意义上才是正确的。巴托克在这里所关心的是形式上的平衡，以及部分与整体间的明确关系。不过在他早些时候的所有四重奏中都是这样的。如果从某种距离来看，《第五号四重奏》的第一乐章像奏鸣曲式（就像《第二号四重奏》的第一乐章），对《第四号四重奏》也可以这么说——如果我们相信巴托克的话，更不用提超现代化的和绝非谄媚成性的卡尔帕第了。这仅仅取决于你站在什么角度。但是如果我走近一些，更仔细地审视《第五号四重奏》，就会出现相当不同的东西。

四重奏的宏大形式是一个拱形，和《第四号四重奏》的形式相似。外乐章在某些方面是相呼应的（包括它们的某些、但非全部主题的循环似重现），偶数的乐章同样相互取得平衡，整体结构以中心乐章为轴心，该

乐章有其特色，使之能担任这个角色。在《第五号四重奏》里，中心乐章是一支诙谐舞曲，而包围它的偶数乐章则是慢乐章（这与《第四号四重奏》的设计相反）。诙谐曲之所以具有特别的“嵌合”性质在于它本身就是个拱形，亦即三段式的形式，其中心为一个基本上非常单纯的民歌插部，由于节奏和音响的令人难以相信的完美技巧使它显得微妙和无法捉摸，正如《第四号四重奏》的慢乐章是一首由旋律线及和声的装饰音使之变得难于捉摸的基本上非常简单的民间曲调一样。我们已经看到第一乐章在某种意义上也是个拱形，不仅主题在再现部里成了反向的，而且也是勋伯格作品中那种转位的。但显示出来的是一种结构上而不只是主题上的转位——正如巴比特（Milton Babbitt）指出的——这可以从这一事实上看出来，在把主题翻了一个身时，巴托克就有效地把整个总谱转了位❶。

对称和巧妙的对位在《第四号四重奏》中起了很大作用，这是音乐中前所未有的动机饱和的一部分。在《第五号四重奏》里，动机因素不那么气势凌人，对称

---

❶ 巴比特，“巴托克的弦乐四重奏”，《音乐季刊》，第35期（1949），第383页。

弥漫在内容的各个方面——人们几乎可以说是音乐语言，因为巴托克坚持使用具有对称性质的音阶与和声。主要说明这点的是他喜爱不和谐的（降半音的）属音，后者把一个八度分为相等的两半，从而使自己在一个固定的音调框架内进行准确的旋律模仿。鉴于巴托克很重视在他的作品中毫不走样的模仿，一个八度平均划分实际上是他渴望达到形式上的稳定的一种自动技法。对此的一个简单例证是这首作品的最后三个小节，在这三个小节里，巴托克通过使它们正好互相转位的相反运动的音阶，从一个齐奏的 E 音开始而在（细心延缓的）降 B 音上终止：

谱例 16



但是这一技巧的机械方面算不上一个充分的叙述，虽然它可能是其中的一部分。现代匈牙利评论界对巴托克热衷于三全音提出了若干（相互矛盾的）解释：伦德伐伊告诉我们，它来自对五度音的周期作了轴似的解释，其中每个轴的四个基点在音调上都是相等的（因此在降 B 调中，升 C、E 和 G 音都可替代主音）；卡尔帕第则从巴托克本人给予的某种授权说，E 是降 B 调的不协调的属音。各个比较音乐学家都会指出巴托克搜集和研究过的阿拉伯和罗马尼亚民间音乐中流行用增四度。实际情况是，虽然这些解释可能适用于某些情况，但却没有一个适合所有情况——因为巴托克热衷于三全音在于它把相反的各种特点系于一身。一方面它是个稳定的因素，同相等划分、轴线以及诸如此类的相当几何概念联系在一起；另一方面它是所有音程中最强烈的，是音乐中的恶魔，毫不理会听觉先入为主的法则。前面一个特性满足了他的构成主义倾向；后一个则满足了他的表现冲动。因此他游离于不同的声学原则之间，任何解释除非能够将这双重功能都考虑进去，否则就无法说明他使用三全音问题——至少在他的后期作品中。

《第五号四重奏》开始时提出了一个引人注目的说

明。在敲击的降 B 音之间，巴托克逐渐建立了一种音阶：C 音，稍后是降 D，接着是本位音 D，降 E，然后是大大加强了的本位音 E。这不是一个简单的半音音阶。由降 B 根音分开的降 D 音和其本位音，是冲突中的小三度和大三度，而降 E 音是两个音阶的第四音，我们期待 F 是传统的第五音。本位音 E 从而在听众心里造成了暂时的冲突；虽然巴托克继续使用这个旋律（参看第 5 小节等的中提琴和大提琴齐奏）而没有提及这一不协调，摇摆于 E 音及其正常的主音 A 之间，他在上部分的这个时刻引进了敲击的降 B 音，从而维持住富于表现力的紧张气氛。因此一方面我们有两个互补的“系统”，一个在降 B 音上，一个在它的对立面 E 音上（借用伦德伐伊的用语）；另一方面，在 E 音与暗示的 F 音之间，以及 A 音和降 B 音之间（非常明显的）有着强烈持续的半音不协调。巴托克显然被这种不协调所吸引，它很快就成为这种声部写法的一个特点。请注意在第 8 小节（D/降 D 音，和与加强的小提琴 E 音相对的 F 音）故意安排好的例子，以及紧接着的伪卡农桥形经过句的大量半音不协和音。如果我们把第 14 小节的中提琴和下一小节第一小提琴对它的模仿加以比较，我们就可看到巴托克实际上是把音型加以改变，以确保

每次在最后一个音上都有一个半音的不协调（更确切地说是一个大七度）。

谱例 17

这样的手法是否有富于表现力的意义自然取决于上下文。在《第四号四重奏》中，半音的不协和音一般包括对以半音为基础的主题素材的某种直接提示。但在《第五号四重奏》里，这种处理方法更为具体，好像有意识在那里安插半音以破坏这首作品中到处存在的充满自信与自满的协调。第一个本位音 E 是降 B 调素材明显甚至粗暴的错位（dislocation），但是错位并非总是这样猛烈的。在桥形经过句中“放错地方”（misplaced）的音有一种几乎是奇形怪状的味道，而在第一慢乐章的

平静的C大调插部（很慢的柔板，第10小节），巴托克在降D音而不是在C音上提出小提琴旋律，从而产生出无可名状的激励效果。这是整个四重奏的关键性经过句之一，似乎是深入到现代作曲家内心深处不可救药地渴望，以便找到一种单纯但富于表现力的语言来与莫扎特古典风格的纯粹华丽词藻相媲美。在这部作品的高潮到来，终曲似乎要直泻到结束处时，巴托克以一个不同寻常的、插入句式（parenthetic）的插部突然又回到这一平静时刻，他在这个插部上用脱离常规的戏剧性标上“稍快、漠不关心地”字样（第699小节）。从柔板逐渐上升的主题（它实际上也是转位的终曲的主要主题）现在呈现出完全自然音的A大调，而以带机械性（meccanico）阿尔贝蒂低音（Alberti bass）的廉价手摇风琴曲调面目出现。但经过这段曲调的陈述后，它又以更高的半音开始，仍然配以A大调和声，准确地以C大调柔板经过句重复这种关系，不同的是这里是机械地坚持着半音错位，而在柔板中很快就消失了（谱例18）。

这是巴托克作品中需要用文字进行解释的少数几个插部之一——甚至非常需要作这种解释。在这里，作曲家平常如此坚定而熟练的控制力，这次也许放松了。因

为“漠不关心地”这句讽刺话，当然不是针对民间音乐，也不是针对莫扎特或是浪漫派作曲家（人们对这些都曾暗示过），而是针对他自己对廉价感情和琐碎的情绪的暗自害怕。音乐似乎在发问，所有这些猛烈的不协调的努力和费劲进行的纯理性探讨，是不是只是自我宣传的装腔作势？难道这是我们这个时代所能容忍的一种情感展览？不管怎么说，走调或是不走调，廉价的旋律终归是廉价的旋律。正如业已指出的，巴托克讨厌暴露他的灵魂。就像威尔逊（Edmund Wilson）谈到艾略特时说的，“清教徒变成的艺术家的特殊冲突”。我们甚至还能从这首乐曲里听到艾略特笔下的手摇风琴，“机械而又疲惫……令人想起别人曾经渴望的东西”。但是巴托克不能那么轻易地就否认了这种愿望。这是他自己的，正如乐曲明确无误地说明了的一样。

谱例 18

(a) **Un poco più andante** ♩ = 52

pp

pp

pp

pp

(b) arco

meccanico

pizz.

主题本身已控制了终曲，表现出巴托克把洋溢的充沛体力和透彻的安排简洁结合在一起的典型特色。长大的第一主题群（第 14 ~ 149 小节）几乎完全取自由字母 A 后面的最高三个乐器齐奏的粗鲁的五音下降音程的各个复音音乐组合（谱例 19a），而这可以从检查字母 B 处的上升曲式中看得最清楚，它只是柔板和“漠不关心地”的主题，其中第五个音已减弱为一个三全音（谱例 19b）。在卡尔帕第降 B 调作品中具属音功能的 E 音开始的陈述是最明确的说明。

谱例 19



但即使这里巴托克也是在利用小二度的不协调音（字母 A 后的第一个音是一个 F 音），而整个段落神奇地充满了半音伪装，这既是因为三全音，也是因为巴托克根据音阶是升或降而有特色地使用不同的音阶形式，例如在第 18 ~ 20 小节的旋律里随着旋律线的拱起和下落，本

位音C和降C音之间出现了不断的迅速闪烁。这些点子也许冲淡了构成这一段落基础的由准确的模仿、转位和逆行组成的网络中的任何机械的或图式的倾向，但巴托克也以极巧妙的手法使织体富于变化。他灵巧地从用配对乐器的二部对位声部（如《第四号四重奏》中常见的那样）到四部赋格段、加快结尾段和不同强度的相反运动的经过句，然后又回到带固定音型的有节奏伴奏的简单旋律。在他玩弄从一个共同轴心放射出的和弦的机械性组合的桥形经过句后，他捡起了这些和弦中最后一个和弦（升F/G音的大七度），把它变成一段旋律，然后他又着手用卡农的模仿，按照旋律的起伏来对它进行处理，这段旋律明明白白地重复了第一主题，但它的三全音则展开成为完全四度。这第二主题群（第202～348小节，出于某种原因，利盖蒂在他印于爱乐团体的微型总谱的分析中把它叫做“三声中段”）构成各种模仿性织体，几乎同第一主题的模式一样。在第224小节处，升-降主题由转位而变成一支僵硬的二重卡农（double canon），但是整节的调子却是不同的，因为没有三全音，也没有加强的半音（在大七度主题的第一批装饰音之后）。但是两者在赋格中都恢复了，赋格构成乐章的中段，并在很多方面使人想起《第三号四重奏》第二部

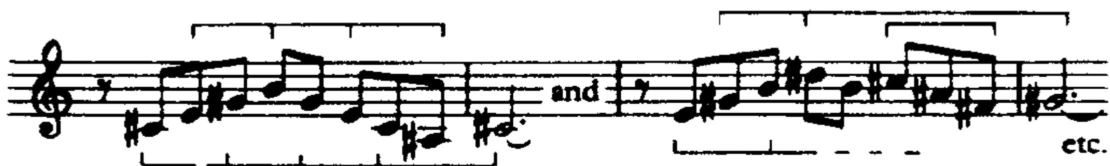
分发展部中紧紧抓住的赋格。多少有些出人意料，该动机成了第一乐章的第一动机，现在巴托克轮流在 E 和降 B 音开始（而不是习惯的主-属音），并用以“弓杆敲击琴弦”（col legno）演奏的鼓似的三全音和弦打拍子。附属于此的是一系列手法，概述了伦德伐伊可能会说的下属音轴（C－A－升 F），最后消失在主音 E 上的最后转化的手法上。

我们可以继续这样叙述这首乐曲的复音音乐的复杂之处，它的再现部，甚至有足够讽刺意味的直到有贬低意味的“漠不关心地”插部。然而乐章几乎不会给人有智力创造的感觉，把它系统的成分看作乐曲的创造性本质也是错误的。相反地，正如在《第三号》和《第四号四重奏》中看到的，它们引导并把这种本质引向各个方向，使人仍然深深感到它既代表了有知觉的巴托克，也代表了善于使弄心计的巴托克。

这种擅长把高超的创造能力与有系统地组织他的素材结合在一起的天才，在《第五号四重奏》的更直率的中心乐章和复杂的外乐章中都很明显。甚至在保加利亚式的诙谐曲里可以将它看作一个朴素的因素，就像组织非常简单的儿童歌曲或民歌一样，也许用不同的音高反复诵唱几句基本的乐句就编成一个完整的曲调。主要主

题是由数串三度音构成，大调和小调交替使用（卡尔帕第已指明）以暗示一组交错的五度相生的音程（谱例20）：

谱例 20



奇怪的 9/8 节奏（4+2+3）也是完全以机械方式处理的。每个小节重复同样的模式，直到字母 A 的引人注目的变化，在那里平滑的八分音符暂时为更像舞曲的旋律所打破，该旋律更加表明了小节的不平等的划分。令人惊异的三声中段是整首四重奏作品中最富独创性和最迷人的乐曲之一，在这里，重复的因素被推到了极点。旋转般的固定音型随着它们声音缓缓升高，而只经历了非常轻微的、几乎察觉不到的变化；这是多么典型的巴托克的做法，那就是他尽管希望稍微把织体弄得更复杂些，却只是增加了小提琴音型的确切转位（第 42 小节）。然而旋律本身——另一个稍微有些程式化的民间曲调，经过微妙的对附点四分音符和四分音符的长短短长格改编——就如同巴托克刚刚在马特勒节拍单位（Mátra）中发现，并仅仅把它移植于陌生的保加利亚节

奏中时一样新鲜。

至于起平衡作用的慢乐章，它们在形式上的相似并不如《第四号四重奏》中相同的诙谐曲的乐章那么影响深远，它们的感情也不如那部作品伟大的柔板乐章强烈，虽然《第五号四重奏》的行板乐曲最后也升高到强有力的、或多或少词藻华丽的高潮。巴托克只愿意暗示在这个乐章中重奏的某些内容。因此那含混模糊的前奏音乐，连同它怪诞的拨奏的滑奏音部和在开放与闭塞的弦乐器上交替演奏的反复乐音（人们不清楚巴托克是否想从这一效果中得到音高和音色的轻微起伏波动），显然是很慢的柔板乐章开始时的甚至更像幽灵音乐的扩充形式。同样从结构的角度来看，每个乐章的字母 A 处的和弦华彩音型都是平行的，虽然其效果由于在行板乐曲中的断奏重复而完全改变，并且到处也找不到柔板乐章中那重要的不断升高的旋律。但从行板乐曲字母 B 起，巴托克着手用丰富的华丽修饰来发展柔板乐章的下一组主题，它超越了原来素材多少有些犹豫不决的性质，并使它达到具有如此分量的旋律高潮，以致几乎完全抹煞在早些时候的乐章中如此明显的拱形曲式。巴托克似乎忘记了他最初的意图。在字母 D 处再现的慢和弦（现在恢复了平稳，像在柔板乐章中）仍然散播着

从刚过去的迸发中遗留下的零星碎片；提到断裂的和弦（在第 95 小节）仅仅是一种辩解；前奏音乐完全没有再现，除非我们把大提琴上的奇怪的、三次阻塞的拨奏滑奏声部作为该段落所有因素的一种立即的融合。

因此，巴托克的表达本能扼绝使自己受构成主义乐思的支配。然而这两个乐章之间的关系却比《第二号四重奏》外乐章，或《第三号四重奏》的第一部分及其再现部之间那种零碎且不确定的联系要明显得多。在这些后来的作品里，巴托克对串连式原则的应用肯定比以前更为扎实，但它并非毫无生气。它仍然保留着很多不可预测和直觉的东西——许多富于奇想的细节，而如果没有这种奇想，艺术中的对称就只是一句空话。

《双钢琴与打击乐奏鸣曲》

就在他完成《第五号四重奏》的同一月份，巴托克终于辞去了他在布达佩斯音乐学院的教学工作。匈牙利科学院曾委托他对他搜集的民间音乐进行系统分类，这项工作占去了他大部分的时间，直到 1940 年 10 月永远离开了布达佩斯为止。尽管这项工作由于更具私人性质，和教学工作相比之下对巴托克肯定更为合适，但他仍旧逃脱不了在一个日益政治化的国家中，艺术生活所必然感到的挫折。他的乐曲成为右翼报刊攻击的目标（说是表现了“一个凄惨、毁灭性的灵魂”），而与巴托克和格里尼两人都有密切联系的青年歌唱运动，也越来越成为极权政治意识形态的战场，对这种意识形态，两位作曲家都未相信过。巴托克本人对这些倾向不会感到惊奇。1937 年，他的阿利安人血统受到德国帝国音乐协会的调查时，他已清楚在像匈牙利这样一个业已建立根深蒂固的典型法西斯政权的国家里，艺术表现的自由

已受到纳粹主义的威胁。多年来布达佩斯的音乐机构就对他的音乐抱持猜疑态度。令人难以置信的是，在《第四号四重奏》以后，他的主要作品没有在匈牙利首演过：1930 年完成并于 1934 年在伦敦首演的《世俗清唱剧》，一直到 1936 年才在布达佩斯演出。

这种环境投下的阴影，虽然在三十年代中期以及以后巴托克的通信中看得出来，但在他的音乐中却要到以后才反映出来。1936 ~ 1937 年间的两大杰作《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》和《双钢琴与打击乐奏鸣曲》，散发出一种几乎是奥林匹克似的感情自由和超脱的精神，这是巴托克拼命奋斗才使得物质方面的考虑没有从他身上把它夺走的一种品质。这些乐曲似乎没有受到“凄惨、毁灭性的灵魂”的影响，犹如没有受到“决心为自由事业而死的人们的不屈呼喊”（这是乌日法鲁西对现代匈牙利评论界也许不足为奇的一种喜爱的解释）所影响一样。

相反地，居主导地位的是一种最积极的欢乐精神。与巴托克的任何大型创作比起来，这些更是舞蹈的作品，而且是在纯洁、尽管有些刺目的阳光下的舞蹈。早期的舞蹈作品，为《怪异的满洲官吏》咄咄逼人的强烈性和受民间舞蹈启发的乐章洋溢着的泥土气息，如《第

二号四重奏》的诙谐曲或钢琴奏鸣曲的中速快板，现在则变为表现动作与色彩的巧妙配合而产生的有节制但却极为充满生机的活力。

这种重点的转移从巴托克选择这两首作品的乐器上暗示出来。它们遵循 1926 年钢琴作品中的路线（包括《第一号协奏曲》）经过 1931 年的《第二号协奏曲》，以及在很大程度上避开了弦乐四重奏对复音音乐的热烈坚持。显然，这里有稠密的对位插部，特别是在《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》中，但现在它们只是构成这部作品的完整的有条理语汇的许多织体因素之一。此外，它们甚至比《第五号四重奏》更为纲要性，而且远不是那么富于变化。最主要地，巴托克在这一系列作品中关注的似乎是通过音色和节奏，同样也通过动机明确表达出来的首尾一致和明晰的建筑风格。他曾是以打击乐器处理钢琴的先驱，但后来他又试验一种坚硬、水晶般的钢琴声，这种声音由可变的管弦乐组衬托，并由多少以单人乐队（one man band）方式处理的其他打击乐器加以扩大。《第二号协奏曲》已经表明对这种思想的相当复杂的处理，钢琴被安置在管弦乐家族组的背景之上，有时还加上打击乐器独奏家以便产生一种大协奏曲的概貌。在《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》中，这种处理甚

至更细腻，使用了全部的声音的范围（spectrum），从没有音高的打击乐器，经过钢琴、木琴和钢片琴清晰、固定的音高，直到弦乐团灵活多变的音高和宏亮音响，以便勾画出作品的整个曲式。《奏鸣曲》把这种处理方式加以提炼并使之专业化，将它变成一种新的室内乐，并把它限制在调性范围的一隅。

像《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》（这是扎赫尔〔Paul Sacher〕委托他为巴塞尔〔Basle〕室内乐团创作的）一样，《奏鸣曲》也是根据巴塞尔的一项委托，不过是由国际现代音乐学会当地团体委托的，它希望以一首室内乐作品来纪念 1938 年 1 月该团体成立十周年。他们心里想的可能是一首新的弦乐四重奏，但巴托克却有不同的想法。“若干年来，”他在《巴塞尔国家日报》上写道，“我一直想创作一首钢琴与打击乐作品，但是我逐渐相信一架钢琴并不足以使打击乐器那往往十分尖锐的声音取得平衡。”因此出现了只为打击乐器写一首“四重奏”的想法，其中的两件乐器由于具有较大力量和技巧而具有突出地位。虽然这个想法是以前带管弦乐的作品中，协奏性的钢琴及打击乐器部分的完全合乎逻辑的发展，但这似乎引起了他的出版商的不安，这本来是不熟悉的类型常有的事，因此在霍克斯（Ralph

Hawkes）的鼓动下，巴托克把《双钢琴与打击乐奏鸣曲》在1940年底改编为《双钢琴与管弦乐团协奏曲》。然而，必须把这种改编看作是原作的稀释，而且也只是一种非常值得怀疑的替代之物。

就最广泛意义上的室内乐而言，《奏鸣曲》是独树一帜的。这里并没有企图获得传统上一向从海顿到巴托克本人的那些最伟大的室内乐所具有的亲密或深入的心理智能调查的品质。相反地，乐器的减少，是对一种固定乐思的精炼化。它使音色的成分孤立起来，把它们特殊化，以致它们成为具有完全意料不到的力量的一些组成成分；它把节奏突出为一种主题的活动的过程；它使和声具有某种钻石般坚固的客观性，这符合作品不那么易变的动机概念。巴托克并没有赋予各个演奏者以他们在某些理论性的高古典（high-classical）四重奏中可能具有的表现这些力量的特质。显然他从未这样想过。正如双钢琴最初出现是因为一架钢琴不够所致，因此巴托克在很久以后还不能肯定（显然也未意识到）关于他已写好的打击乐部分到底需要多少人来演奏。总谱上甚至规定在需要时，由第三个打击乐演奏者来演奏木琴。整体来说主要问题在于打击乐部是由数量较少的个别但却相关的成分组成的单独有机组织，而且专门作为钢琴的

补充。每一件打击乐器都有它强烈的个性，但是这种性格像机器的零件一样，都太专门了，因而这件乐器没有太大的独立性。相反地，它的作用是对钢琴所弹奏的或即将弹奏的东西进行补充、强调、具体化、加以明确或赋予戏剧性。这样，开始的定音鼓发出低沉响声，钹在第二乐章的第6和10小节撞击，或是木琴在第45小节进行独奏，主要是为了将钢琴曲的主要音乐突显出来。有时一件打击乐器可以有短暂时间的独立性，像第一乐章第41小节起带响弦和不带响弦的小鼓的敲击声（主要主题的节奏的抽象表现），或是终曲主要主题中的木琴，其用意在于比钢琴更能说明该主题的自然音（diatonic）突然清晰。巴托克总是不将这类经过句当作额外的噪音来处理，而是作为阐明。声音干瘪的打击乐的处理方式令人惊叹地细腻，有时几乎达到针尖一样的敏感，给人一种听觉上痒痒的感受。大多数的总谱指示都要求要有克制，例如最后一个指示告诉击钹者要“用指甲或是小刀片（在乐器的边上）演奏”。除了定音鼓以外，其他更重或更响亮的乐器都较少运用，而定音鼓则使用踏板型，它在确定无音高的鼓和钢琴之间的区域方面起着关键的作用。

在这首作品中巴托克对于安排听觉的间隔的关注，

如同在《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》中一样，是靠他对各种乐器的实地安放的确切指示来求得平衡的。他甚至还附上一张位置图，注明两边的钢琴和面对听众的键盘，以及放在后面和中间的成组的打击乐器，和最靠近钢琴的乐器（木琴和定音鼓）。这样打击乐器的形体就充满了钢琴之间的空间，就好像这只不过是两件乐器向后延伸一直到从眼前消失。

人们不能不提出，他已经隐隐约约设想到的《奏鸣曲》中这种“立体感”的因素，正是真正促使巴托克加上第二架钢琴的原因，以便乐曲能够获得一个框架和一种透视感。的确，他对两架钢琴的处理一般来说是这样的相似，以致我们似乎只关心对同一物体的不同看法——一种空间和时间的视差变化。在这两个乐器间充满了卡农和倒影卡农（mirror canon）；尽管它们的确也是《第五号四重奏》的一个特色，尽管我们常常在巴托克的四重奏创作中看到他在总谱中成对地划分，从而使它有些像《奏鸣曲》的某些页（谱例 21），但这种划分就其性质而言在钢琴作品中更为明显和一贯。巴托克几乎总是把两部分作为一个统一体来处理；每件乐器的相当大的部分要不是齐奏，就是平行和弦，或是偶尔用交织的反向进行（contrary-motion）音型组成的固定音型，例

谱例 21

（a）第四号弦乐四重奏





（b）双钢琴与打击乐奏鸣曲

Più mosso ♩ = 152

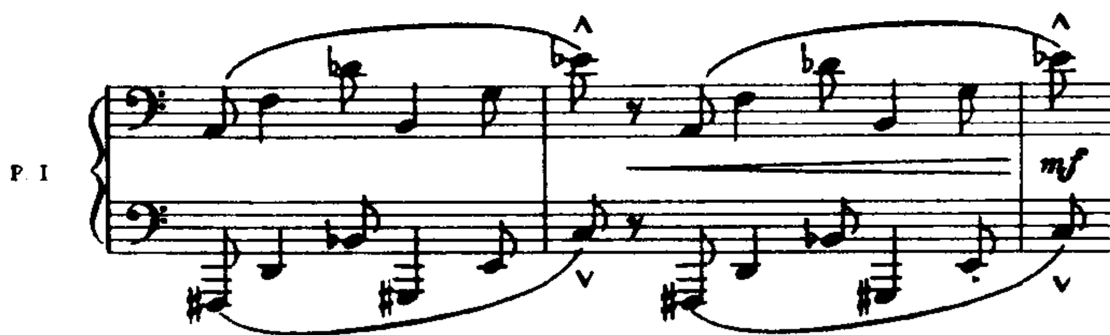
P. I

P. II

sf *mf* *p* *mf* *p*

如谱例 21 （b）上的第一钢琴，那里两个交替的和弦围绕和声上固定的 B-降 A 音转动，或是（举一个更极端的例子）接着第三动机的赋格再现部的固定音型经过句（第 383 小节等），这里基格舞曲似的伴奏音型把大三度序列组成补充的全音音阶，成为一个完全的十二音音列（谱例 22）。在《第一号小提琴奏鸣曲》中，巴托克也有过类似的处理。

谱例 22（省去打击乐器）



这类作品和传统的划分为旋律与和声两部分的写法基本上不同。它表现了德彪西在《白与黑》（En blanc etnoir）中为两架钢琴创作的作品的某种形状和色彩。但是在像卡农的前奏中经过句的分阶段（phasing），或是从第 134 小节起的第三主题（也是卡农式的延伸），或是终曲第 115 小节的反向进行经过句，都比德彪西任何作品更有系统，并且比那首活泼的钢琴二重奏杰作的织体更富有

活力和动态。

实际上人们对巴托克《奏鸣曲》的系统问题已作过很多研究，特别是在匈牙利有关这位大师的著述里。尽管大曲式一般来说在恢复相当传统的奏鸣曲型的划分方面遵循了《第五号四重奏》和《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》，甚至放弃了《第五号四重奏》乐章的拱形安排，但是无庸置疑，这种外表的单纯都掩盖了在主题、和声、节奏与结构关系的内在机制，这些关系的稠密和丰富是先前任何一位作曲家的作品所无法比拟的，也许贝尔格是个例外，在所有维也纳的序列音乐作曲家中，他是在气质上最接近巴托克的一位。

在这个题目上最优秀也最有独到见解的作者是布达佩斯的音乐理论家伦德伐伊，可喜的是，他的有些分析著作已译成英文出版。总括来说，伦德伐伊的理论是，巴托克发展了一种以对五度音组作轴形解释为基础的和声法，根据这种方法，由一个三全音或小三度分开的所有音其调性功能都是相等的：例如在 C 调上，降 E、升 F 和 A 都可以替代主音；G、降 B、升 C 和 E 都可以作为属音；而 F、降 A、B 和 D 都可以当作下属音使用。伦德伐伊还认为巴尔托克更利用了所谓的黄金分割律（Golden Section，比例为 0.618……:1），作为一种正式

原则和对和声与旋律音程进行调节（通过斐波纳契〔Fibonacci〕数列——2、3、5、8、13、21、34等——它的比例逐步接近真正的黄金分割律）。在《奏鸣曲》里，伦德伐伊找到了对黄金分割律的结构运用的动人证据。他找到了黄金分割律比率支配的小节数目或相等拍子等值得注意事物的高发生率。例如他发现第一乐章的第2、8和12小节开始弹奏的位置安排，是由黄金分割律的计数所确定的（虽然为了使这种计算方法生效，伦德伐伊必须把第8小节的一个四分音符的休止略去不计）。在更大的音阶上，他发现第一乐章延长时间正好是整个作品的0.618（以八分音符的拍子计），这有助手证明巴托克对这些比率的计算是自觉地进行的，特别是如果人们（像我一样）对伦德伐伊的如下论断有所怀疑的话：八分音符节拍音值的变化对比率的数值不产生什么影响。

至少就英文出版的著作而言，伦德伐伊的轴理论及他关于巴托克用斐波纳契数列来构成旋律与和弦的系统，对作曲家的用法提供了宝贵的词源说明，但是正如旧意义上的和弦理论一样，它们肯定还处于原始阶段，作为和声语系——也就是解释巴托克的和声与乐思和曲式的发展的关系——它们根本不算是一种方法。它们做

到的是把不断冒出来的某些也许令人迷惑不解的关系和衡量标准加以条理化而已。例如它们告诉我们，为什么巴托克分别用 A、C、升 F 和 A 调（而在降 E、升 F、C 和降 E 调达到高潮）来写《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》的各乐章；或者为什么《奏鸣曲》的第一乐章以升 F 调开始，虽然调子是 C 调；或者为什么《奏鸣曲》第二乐章的第一主题的旋律，或是该乐章第 48 小节的木琴曲调似乎都围绕着伦德伐伊所说的轴转动。事实上，它们提醒我们注意到这个时期巴托克乐曲中某种持续不断的旋律与和声音色，这来自他对三全音和小三度的喜爱甚于传统调性和声的完全五度和大三度。这就使得《奏鸣曲》的前两个乐章具有那种在我们看来是如此特别和有趣的巴托克式的难以理解的特点。这也使音乐多少有一种沉闷的声音，因为它排斥了自然的泛音回应（overtone responses），而钢琴正需要这种泛音回应才能产生我们在浪漫派键盘音乐中所听到的那种有特色的光彩。伦德伐伊指出在终曲里音色发生了戏剧性变化，而终曲则是以传统的主要和弦和坦率的主-属音特色的旋律为基础的。在《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》和《双钢琴与打击乐奏鸣曲》的最初乐章里，占支配地位的是某种和声不完全的感觉；在这两部作品中都把“完成”

或“解决”留给了自然音的终曲。

然而《奏鸣曲》的各个乐章是完全独立的，不再显示出四重奏的那种长远效果的套曲性质。第一乐章是一种有三个显著不同的主题的相当直截了当的奏鸣曲式（分别为第32、84和105小节），其中第二个主题是以转位形式再现的，就像《第五号四重奏》的第一乐章一样，而第三乐章则以赋格形式回复（第332小节）。所有这些前面都有一段简短、但在主题和情绪上都是实质性的前奏，也许是《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》开始时那一段相似、但却复杂缓慢得多的赋格的回响。情绪开始时是阴郁和令人生畏的，但即使在前奏里也缺乏巴托克很多早期作品具有的那种强烈的振奋精神和粗暴的情感。而在快板乐章中，虽然巴托克以他闪烁含糊的和声使我们始终处于紧张不安的状态，但以极其多样化的更细的划分来处理的强有力的9/8拍，和大量使用简单的三和弦（多数但并非总是用第一转位），使乐曲具有一种在巴托克更早作品中难以见到的活力与光辉，即使早些作品中已洋溢着充沛精力。

另外两个乐章加在一起差不多和第一乐章一样长。夜间音乐风格的慢板采用了德彪西的某些钢琴音阶（尽管对德彪西式的延音踏板〔sustaining pedal〕用得很

少)，但在形式上则更像巴托克《第五号四重奏》的第二慢乐章，并零碎地借用了该乐章前面的一些主要主题内容。在经过这段音乐的细腻处理后，回旋曲的终曲的粗糙 C 大调产生了一种绝对刺耳的效果，虽然这只不过是开始的姿态，很快就得到修改，先是木琴曲调的奇怪变音（升 F 和降 B)，然后是在第 28 小节处这一主题的更多变音和闪躲的继续。即使如此，这一乐章的自然音感觉仍特别强烈，这表明巴托克已经回到了“调性音乐”的概念，当然是出于他的自觉。即使在这里，平行的三和弦仍持续地削弱和声的功能作用。但对巴托克，尤其对《奏鸣曲》来说有代表意义的是，它最后结尾时却卖了一个巧妙的关子牺牲了这一特点，使反向进行的钢琴三和弦以一种最含糊的方式汇集成并不完全的 C 大调节奏，并由有响弦的小鼓阴阳怪气的咯嚓声伴奏。

巴托克在总谱上标明日期：“布达佩斯，1937，7～8 月”。但看来这首作品于 6 月份他在卡林西亚渡假时已写好草稿；此外我们又从 9 月 2 日的一封信中得知当

时终曲只写了一半[1]。这就告诫我们对巴托克一般标示的日期要谨慎从事，我们对他 1930 年后大多数总谱记载的详细日期都应采取这个态度；无论如何我们不应过于相信它们。《奏鸣曲》是 1938 年 1 月 16 日按计划首次在巴塞尔大学音乐会上演奏的，由巴托克和他的第二任妻子狄达（Ditta）演奏钢琴部分。这是首演，之后他们还演奏过《奏鸣曲》多次，打击乐演奏者众多。1938 年 10 月在布达佩斯举行首演，但那时奥匈合并已开始带来一连串事件，这些事件使得这类音乐足足在欧洲中部消失了七年之久，其间巴托克死于另一个大陆。

---

[1] 见乌日法鲁西，《贝拉·巴托克》（英文版，布达佩斯，1971），第 321 页。未注明资料来源。

《对比》和《第六号弦乐四重奏》

在《双钢琴与打击乐奏鸣曲》于巴塞尔举行首演后一段时间，巴托克收到另一次更具体的创作一首室内乐作品的委托。美国爵士乐竖笛手古德曼（Benny Goodman）请求他为他和小提琴家西盖蒂（József Szigeti，他似乎是提出这项委托的人）创作一首竖笛、小提琴和钢琴的短乐曲，以便他们可以录制在一张七十八转唱片的两面上。他们甚至对乐曲的性质作出了规定。古德曼希望和巴托克的双声部的《狂想曲》相似，乐章按它们的慢-快部安排。这种委托是美国音乐生活中不可或缺的一部分，原因在于它越来越受到电影和留声机机械技术的控制。但是巴托克却不习惯受到这样的限制，因此在最后取名为《对比》（Contrasts）的完成的作品里，风格更为自由，而且比古德曼所希望的要长得多。看来巴托克先创作了所要求的乐章，也许是在1938年8月（这些是最后的《对比》的外乐

章），由西盖蒂、古德曼和佩特里（Endre Petri）于1939年1月在卡内基音乐厅演奏的，乐曲名称为《两首舞曲》（Two Dances）。它们一共演奏了十一分半钟，而非古德曼提出的“六七分钟”。这些乐曲的长度使得开始的征兵音乐具有独立的、有节制的、快板的性质，而非《狂想曲》的缓慢前奏，显然这个长度使巴托克决定需要增加一个中心慢乐章来完成这个曲式。实际上他在1938年9月底就已创作了这部分，但他到12月才告诉西盖蒂。一直等到1940年4月，整个作品才以它最后确定的名称演出，当时巴托克亲自弹钢琴，与西盖蒂和古德曼一起为哥伦比亚公司进行著名的录音。

《对比》是一首游离于巴托克其他室内乐作品之外的作品。这是他为管乐器安排了一个声部的惟一一首室内乐，而且——如果不算那包括独奏部分的狂想曲——是他的器乐作品中的一首相对来说的轻音乐作品。在这方面，古德曼建议的原来的狂想曲性质显然对巴托克的灵感有影响。但是即使在外乐章中舞曲精神也是程式化的，而素材与实际的民间曲调没有什么具体的相似之处。有时它使人想起写《第一号小提琴奏鸣曲》中心乐章时的早期的巴托克，或是《第二号小提琴奏鸣曲》里

心神恍惚的征兵曲调，及其细腻的主题技巧和鲜明的和声色彩。但也有明显的不同，那就是巴托克现在使所有三个声部对同样的素材都起作用，因此题目指的是处理方式和音色方面的对比，而不是我们在小提琴奏鸣曲中看到的那种思想上的全局冲突。另一方面，在《对比》快-慢部顺序的基本轮廓中更容易看出来。他写的不是匈牙利浪漫主义集成曲（在某些方面，巴托克早期的论文也属于这一类）的狂想曲开始乐章，而是真正进行曲式的中速的征兵舞曲，但具有相当大程度的真正的征兵曲风格的旋律装饰音。快速（sebes）的终曲将典型的无穷动（moto perpetuo）的音型法与少许深情的拙劣模仿结合起来，而由农夫小提琴手演奏一把走调乐器的方式来表现。在这上面，巴托克还在第一乐章华彩乐段为竖笛，和在终曲最后一个段落为小提琴加上了足够的节奏华美风格，以便唤起这种舞蹈传统的炫技风格。但是中心慢乐章（称做“Pihenö”——“松弛”）在感情上更加含蓄，几乎丝毫没有征兵音乐的那种感情外露，反倒是和巴托克最近的夜晚柔板乐章，特别是《第五号四重奏》和《双钢琴与打击乐奏鸣曲》中的柔板乐章有明显的相似之处。标题的确使人深深感到名称的不适当；乐曲的克制更加使空气中充满了紧张气氛，而这种紧张只

在最后的舞曲才将它消除。

无论是曲式还是主题特性，都不能说明《对比》是巴托克最出色的作品之一。有时它在欢悦的民间曲调和一种闪烁不定、复杂的和声语言之间，以及在由强烈的心情对比标示出来的简单的三段式和典型的“有学问的”（learned）动机技巧之间，达到一种不安的平衡，并严重倾向于模仿点子、倒影曲式以及巴托克成熟风格中的许多对位机制。但在优秀的表演中它都显得利落而有成效。小提琴和竖笛的曲调在一定程度上是符合语言习惯的，巴托克也能利用这一事实，即在所有管乐器中，竖笛是最适于与小提琴交换、以便轻轻演奏特别是终曲中大量存在的模拟性作品的一种乐器。此外，乐曲还富于栩栩如生的演奏：终曲开始时对小提琴的变格定弦（scordatura，演奏者手边当然还有第二件乐器，有意识地调不准，E 弦调在降 E 上，G 弦调在升 G 上）增添了人们熟悉的巴托克的弦乐器曲的效果；还有一整套印象派的钢琴技巧，包括高亢和柔和的滑奏，细腻如银铃似的音簇，震音和慢乐章中的一种衬腔式复音音乐的合奏风格，史蒂文斯（Halsey Stevens）认为这种风格来自加美兰（gamelan）音乐（在《小宇宙》中，一首名叫《来自峇厘岛》的

乐曲也和此类似，也模仿了加美兰音乐)。史蒂文斯还认为在《对比》中“过度”使用三全音是一种东方风格；他可能被处理方法的特别纯粹，特别在“松弛”中的处理方法所欺骗，因为我们已看到在《双钢琴奏鸣曲》中，更不用说在弦乐四重奏中也到处充满了这种音程，而这些作品里没有任何一首具有东方的异国情调（虽然在巴托克民歌中，毫无疑问地有许多马札尔风格都源于东方)。

无论如何，《对比》的栩栩如生和变化多端的特性代表着它属于巴托克作品中的一个新阶段，它通过《第二号小提琴协奏曲》和弦乐《嬉游曲》（Divertimento)，最后导向他在美国期间的那些更为松弛外向的作品。他在欧洲写的其余的作品当然带有一些悲哀忧郁的味道，这是无论在《对比》或是美国的作品中都看不到的，而这是 1939 年那个分裂的一年独有的后果，这一年巴托克既失去了他的家，他的母亲也于 12 月离开人世。1940 年 10 月他移居前的最后一首重要作品《第六号四重奏》，和《对比》一样具有某些异质性；它们甚至在主题上也有些血缘关系（两首作品的进行曲主题显然是有关系的，在早一首作品终曲的尾声已相当清楚地预告了四重奏的“布尔莱塔”〔Burletta〕主题)。只有状况是

已经个别化的，现在一个人物在景色中移动，这就是失去了一切的作曲家自己。

但是巴托克只是逐渐地表现出他自己，而且可以说是在环境力量的驱使下这样做的。完成的《第六号四重奏》中最富个性的特色就是缓慢、前导似的（mottolike）音乐，作为前三个乐章的开端，并且以最后乐章的主要元素出现。然而，这段音乐显然是巴托克在四重奏的原来安排中所没有的。他原来似乎设想多少是干巴巴的四个乐章组成的结构，显然包括了我们看到的前三个，但没有缓慢的前奏，以及那充满活力、不断运动的终曲，该终曲他曾起草了大约九十个小节后又放弃了。有一次，可能是在他创作“进行曲”第二乐章开始时，他曾设想给每个乐章（包括原来的终曲：其草稿的前面就是我们现在知道的“忧伤的”终曲的开头四十五小节）来一段前导式（motto）前奏。当然正如苏霍夫（Benjamin Suchoff）说的，这段前导可能已经有了，但并未在四重奏里派上用场，因为在最近完成的《嬉游曲》的总谱手稿最后一页上发现了它的摘记，还有前两个乐章的主题。但是巴托克还没有认识到这个想法的重要性，过了一段时间后终曲才有了改变，显然是在其他三个乐章已

完成之后❶。

我们不能不把四重奏角度上的这种逐渐变化，与巴尔托克周围生活环境的变化联系起来看。他开始创作四重奏是在1939年8月，在伯尔尼高地萨伦（Saanen）附近一座小别墅里进行的，那座小别墅是扎赫尔提供他创作《嬉游曲》的（这也是为扎赫尔的巴塞尔室内乐团完成的另一项委托）。虽然巴托克从萨伦寄出的信反映了宁静和优美的环境，但它们也表明他对日益恶劣的外界环境并非漠不关心。8月24日宣布苏德互不侵犯条约后，巴托克立即赶回布达佩斯，他很可能想到立即移居国外（他在1938年的信中已暗示了这种可能），但由于母亲的病而耽误了，她的病在秋天渐趋恶化，终于在圣诞节前逝世。正是在这种几乎压倒一切的衰败气氛中，他终于在11月完成了《第六号四重奏》。在翌年4月从那不勒斯写的一封信中，巴托克告诉他的一位巴塞尔的朋友缪勒-威德曼（Oscar Müller-Widman）夫人说：

---

❶ 苏霍夫，“巴托克《第六号四重奏》的结构和概念”，《速度》，第83期（1967～1968冬季），第2～11页。亦见文顿（John Vinton），“关于巴托克《第六号四重奏》的新发现”，《音乐评论》，第二十五卷（1964），第224～238页。

> 我失去母亲已经三个半月，但仍觉得就好像昨天才发生的事一样。很难描述我的心情，不管怎么说，这种心情别人也许很难理解。然而正是这种自责的心情最不容易忍受——那就是我本不应该做我做的那些事情，以便能使我的母亲生活得舒心些，并且使她的晚年得到安慰……例如去年夏天我去了萨伦，为了全然不受打扰，能够尽快地写两首作品，我在那里度过了三个半星期，作品有的已完成，有的完成一部分，而那三个半星期就是我从母亲那里夺去的。我永远也无法为此作出赔偿。我不应该那么做——过去还有很多类似的事情——现在这一切都无法挽回了。

《第六号四重奏》里的一个强有力的因素肯定就是对过去发生的事情的一种追悔感觉——不管还能不能补救。这种感觉弥漫在每一个忧郁的主题里，并由在开始时发出的忧伤乐音的中提琴独奏，和通过第二乐章中大提琴的变体而发出秋天的寒意的减弱颤音上弦而得到加强。在这方面最后乐章的曲式特别有意义。在取消了原来的急板乐段后，巴托克接下去（第46小节）不是新加一段前导，而是相当完整地重提第一乐章的两个主要主题

的每一个，极安静地，其速度降低到几乎与前导本身的速度一样。其效果与《第四号》和《第五号四重奏》终曲的串连式反参照的效果根本不同。这里巴托克不仅仅利用一种形式技巧来支撑一种拱形结构，他使其主题担负起一种准戏剧性作用，以致于它们重新成为其他某种环境中遗留下来但现在已大大改变了的人物，由于时间和忧愁而形容枯槁，失去了他们昔日的生气和变化无常的活力。这种空洞的浪漫主义技巧是巴托克别的作品中很少见的。也许《第五号四重奏》中“漠不关心”的插部才具有同样的自我戏剧化、自我探询的特性。但即使在那一插部里，乐曲本身对它所处的上下文来说也起主题作用。《第六号四重奏》中提到这点是特别恰当的，这完全不是表面上适当；它是来参加自己的葬礼的一位不速之客。

当巴托克着手创作《第六号四重奏》时，他脑海里根本没有这些概念。正是这种逐渐破坏一整套最初充满生气的思想的愧疚感，使这首作品具有独特的气氛和丰富的体验。活泼的第一乐章虽然不如《第四号》和《第五号四重奏》中的第一乐章那么咄咄逼人，也比它们流畅得多，但在许多方面都是巴托克奏鸣曲式的四重奏乐章中最具生气的，它的活力集中在妙趣横生的主题和动

机上，而不是形成热情奔放的节奏姿态。事实上，第一主题的节奏上的稍许含糊不明，及其收尾处的二连音加延音（duplet-plus-fermata），和没有任何有节奏的伴奏，为巴托克最活泼和变化多端的弦乐作品之一奠定了基础，这首作品充满了机智的主题双关语（这来自这一事实，即第一主题实际上是一组韦伯恩式的三个相关的三音动机），但又同样富于变化或是有不同和音，这是因为对节奏和不协和音的处理都是有节制的（谱例23）。

把这类作品与巴托克《第一号四重奏》中最好的经过句加以比较，正如人们有时做的，把批评变成一些如梅茨格（Heinz-Klaus Metzger）所说的无生命力的概念，例如“富于浪漫情调的表现力”、“模糊的调性”等等。《第六号四重奏》确实有时是调性的（第一乐章直率地以D大调结束），在这方面它遵循了像《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》、《双钢琴与打击乐奏鸣曲》和《第二号小提琴协奏曲》等近期作品的实践与尺度，在这些作品里，和声语言比以前更公开地提到和弦的调性类

谱例 23

Vivace ♩ = ca. 140
(lunga)
p leggero
IV
p
p
p
gliss.
gliss.
gliss.
f
f
f
f

型，但却很少使用浪漫主义的和弦进行[1]。

在早期阶段，前导主题似乎注定只起附属作用。中提琴独奏的短主题引导进一段华丽的齐奏经过句（人们常指出它与贝多芬《大赋格》〔Grosse Fuge〕的开头部分相似），很快又成为扩充的轻快的第一主题。在开始三个乐章里，巴托克在每个乐章都设计了一个从前导主题到乐章本身主题的适当的动机过渡段（宣布“进行曲”主题的第二小提琴的末尾叠句显然是从前导的第五小节借来的，而导向“布尔莱塔”主题的同一乐器的上升乐句只不过是对前导结束时的向下模进的回答）。但同时前导本身无论规模或意义都增加了。它的长度从13个小节增至 $16\frac{1}{2}$ 个又到20个，最后是45个小节（速度稍微放慢），而每一次重新出现就增加一个“真实”（real）部：在第二乐章中，由齐奏的小提琴和中提琴伴奏，在第三乐章中两个对位部分其曲调（第一小提琴）后来由中提琴重复，而在第四乐章中有三个独立的

---

[1] 某些具有充分目的论倾向的作者甚至把巴托克的六首四重奏看成一种宏大的拱形曲式，呈曲线升上《第三号》和《第四号四重奏》的稀有高峰，然后宽慰地叹口气，再次下降到它的浪漫派起源。根据这一看法，据说巴托克已打了草稿的《第七号四重奏》也许会是一首新的儿童作品（neo-juvenilia）。

对位部分。所有这些效果自然更为接下去的乐章增加了情绪上的紧张。在带有沉思的缓慢前奏的快板奏鸣曲的活泼的部分，进行曲已经带有马勒进行曲的苦涩风格，其中的高视阔步和虚张声势只不过是掩饰某种深沉痛苦，而“布尔莱塔”，一种在巴托克早期乐曲中经常看到的古怪的民间舞曲（并不总是带有野性或讽刺意图），在这里却有种苦涩、刻薄的风味，并因为第二小节刺耳的下弓（down-bow）、其他小节坚硬的用弓根（au talon），以及第六小节（整个乐章的第26小节）小提琴的滑奏声部的撕裂声的四分之一音（quartertone）不协和音而更为加强。在这些中央乐章中充满了特别的效果。进行曲三声中段大提琴A弦的鬼哭神嚎（特别是第94小节以下），是巴托克最不同凡响的技法之一（谱例24），显然是对产生《第四号四重奏》中心乐章的纯粹表情的自由速度民间音乐风格的一种扭曲。

谱例 24

在这个背景下，中提琴演奏着拨奏和弦，小提琴发出激动的震音。我们还可以提到在“布尔莱塔”的再现部中使用了拨奏滑奏声部，以及拨奏和跳弓的快速交替进行，连同力度的突然变化和有时使人想起斯特拉文斯基的节奏的强调（在“布尔莱塔”第46小节处开始的经过句，和斯特拉文斯基的《士兵的故事》中的提琴曲调之间有明显的相似处，见谱例25)。

依巴托克的标准，这些乐章的曲式和发展并不复杂，它们只不过是三段式的乐曲，或是一对连续性的带三声中段的诙谐曲。但它们却显示了巴托克通常对建筑式细节特有的无比关心。进行曲几乎完全是由主要主题开始的琶音加音阶音型组成，并加上它典型的带附点节奏的变体（这是在《对比》第一乐章中非常清楚预示的主题)。即使果断的第二主题，虽然它具有更坚强的性格，也只是来自进行曲上升音阶的延长，很快就消失在音阶里，而留下来的新乐思（第二小提琴，第58小节等)，实际上是对琶音进行曲动机的一次固定音型似的讨论的评述。在再现部里，有些素材是倒置的（特别在“果断”段落中)，虽然按任何类型来看表面上并非如此。“布尔莱塔”的多数乐思也来自主要主题的一个琶音音型（特别是看第25小节之后)，连同与该音型一起

的节奏和特别音色（下弓、滑奏、走调）。像在进行曲中一样，取自琶音的孤立的三度（无论大小）都是重要的；三声中段（第 70 小节）更具抒情性，但这次没有模仿——小行板乐曲旋律的复合颤音模糊地令人想起前导主题（motto theme），而第 78 小节也使人隐约回想起第一乐章长短短长格的第二动机（第 81 小节）。这一素材的片段以尾音方式回到乐章的结尾处，但很快就被“布尔莱塔”的主题排斥在外了。

谱例 25



告别式的终曲，及其对第一乐章的主要暗示，在理论上也有一个三段式结构。但也许更有意义的是，忧郁的主题第一次在最初的陈述中发展自己，而这一发展在巴托克为后来很快就放弃了的前奏而写的乐曲中就已存在。巴托克不是简单地延长和修改主题，而是先单独取来开始的乐句，把它加以改变，然后加进一段很长的对乐思的对位发展（第 13 ~ 30 小节），最后再以其多少是原有的形式完成对前导的陈述。因此整个经过句比前导以前的任何样式分界都要大得多，因此毋需惊奇的是，巴托克经过考虑后，他认为再加上个快板乐章既是多余，而且起破坏作用。剩下来的只不过是一个延长的尾声，使对第一乐章的回忆导致仅仅是前导的一个再现部

分，几个不相连贯的（也许是）抗议的姿态，以及大提琴发出的无可奈何的叹息。

如果说《第六号四重奏》总结了他一生的弦乐四重奏的作品，也许并非是对巴托克的恭维之词。天才，如果不是濒临死亡，那就一定会继续前进——巴托克的天才绝对没有濒临死亡，这点可以从他在美国的作品《管弦乐团协奏曲》、《无伴奏小提琴奏鸣曲》和《第三号钢琴协奏曲》令人惊异的活力中看出来，这些作品中没有一首表现出他在欧洲最后几个月的凄惨悲哀，或是他在美国的奋斗与疾病生活。不过，虽然《第六号四重奏》与以前几首作品鲜明地不同，而且它的相互冲突的情感在某种程度上打乱了《第四号》和《第五号四重奏》、《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》或《双钢琴奏鸣曲》精美的组织和平衡，它仍然出色地展现了这个类型的技巧和表现的可能性。正如历史证明的，这个类型是绝不会局限于任何一种表现方法的。在这首作品里和以前一样，巴托克始终运用自如地掌握着这种媒介和他的思想。严格的动机结构，毫不费力的处理学院式对位法，再加上比以前更为灵活地处理节奏，使得至少第一乐章有一种与《双钢琴奏鸣曲》的第一乐章，和《弦乐、打击乐与钢片琴乐曲》的第

二乐章同样的、几乎只有上帝才具有的活力和完善。如晚年的贝多芬一样，看似轻巧的演奏正是大师的明证。如果说后面的几个乐章破坏了这种宁静，那它们仍出色且恰如其分地掌握着四重奏这种技巧。《第六号四重奏》的中心乐章比其他任何地方都更证明巴托克对四件弦乐器能达到的可能性有深刻的感觉。至于乐曲的和声源泉，我们可以把这首作品称作调性作品，但这并不意味着表现手段受到任何限制。关于巴托克后期的调性音乐，问题是它吸收了他早年不和谐的实践的广阔范围，不管是多调式的（polymodal）、动机的或纯线性（purely linear）的实践，把它们融合成一种再一次承认传统意义的和谐宁静的语言。因此《第六号四重奏》的不协和音可能不如《第三号》、《第四号》，甚至《第五号四重奏》的不协和音那么刺耳或惊人，但其范围却同样自由。研究第一乐章的展开段落（例如第 60 及以下各小节），或是一般的进行曲和“布尔莱塔”就会表明变化主要是着重点的不同。

论述巴托克室内乐的作者对他音乐成就的特点提出了不同看法。有的认为是把东方（马札尔）和西方（古典的）因素融合成一个新的综合体；另一些人则认为是重新振兴了贝多芬的伟大传统，重新肯定有关形式与思

维的崇高的古典价值观，情绪在一种基本上是纯粹性质的表现手段中得到净化。有人则喜欢将巴托克的四重奏看成他写的作品中最优秀部分在某种意义上的象征或体现；有些人把它们视为私人日记；另一些人则认为是互相对抗的因素之间的斗争。奇怪的是，所有这些评价基本上都没有错，尽管有的人似乎不得要领。这些伟大作品的综合力量也许正在于它们能够获得这么多丰富多彩的赞美反应。

本书所述主要作品索引